

دينامية وجمالية التلقي في الرواية الجزائرية المعاصرة

مقاربة في التلقي الداخلي لرواية "اعترافات أسكرام" لـ "عز الدين ميهوبي"

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد بشير بويجرة

إعداد الطالب:

بوسكين مجاهد

اللجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور: بن سعيد محمد..... رئيساً.

الأستاذ الدكتور: بشير بويجرة محمد..... مشرفاً ومقرراً.

الأستاذ الدكتور: صدار نور الدين..... عضواً

مناقشاً. الدكتورة: العزوني فتيحة..... عضواً مناقشاً.

الدكتورة: بوطرفاية مصطفى..... عضواً مناقشاً.

الدكتورة: بن قويدر مختار..... عضواً مناقشاً.

إهداء:

-إلى والداي في الخالدين طيب الله ثراهما وتغمّدهما برحمته الواسعة.
-إلى كامل أفراد عائلتي وخاصة من أودعاهما والدايا أمانة في عنقي.
-إلى الوطن الذي يسكنني وأسكنه وخاصة الجزائر العميقة.
-إلى التي آثرناها على الأهل والأحباب فشردتنا لسنوات.. فقط لأننا رفعنا أصواتنا قليلا.. !! المدرسة التي تربيّت وترعرعت فيها، المدرسة التي تربي الأبناء ثم تتركهم لحال سبيلهم أو تلتهمهم.
-وأخيرا إلى التي تحمّلت عناء كتابة هذا البحث واصطبرت على حماقتي وخطرتي لحولين كاملين.

- إلى هؤلاء جميعا أهدي من قلبي وصميم أعماقي هذا البحث.

-رؤوس أقلام ورؤوس أحلام !!
-ووطن يسكنني حدّ النخاع !!
-وقلب يأبى السلوان !!
-وطريق مفروشة بالألغام !!
-يعمرها قطاع الأحلام !!
-ومع ذلك أعناقنا تشرئب إلى الغد !!
-الغد الجديد !!

ثم ماذا أيضا، مرة أخرى إلى الوطن ككل والجزائر العميقة حصرا.

يعالج هذا البحث الموسوم "دينامية وجمالية التلقي في الرواية الجزائرية المعاصرة" إشكالية "التلقي" في الخطاب السردي بشكل عام والجزائري بشكل خاص، وذلك على مستوى ما يبينه النص في طياته وبين ثناياه، أي على المستوى الداخلي للنص، إذ يتدارس هذه المسألة التي قوامها "المرسل والرسالة والمستقبل/المتلقي"، أو بالأحرى "الراوي والمروي والمروي له" من زاوية وجهة نظر، تحاول إدراك الخطاب الروائي والإحاطة بعوالمه في مضمار صيرورة ودينامية تلقيه، باعتبارها ضرورة سوسيوثقافية وإيديولوجية في المقام الأول، وضرورة أدبية نقدية/قراءة في المقام الثاني، تتم طياتها بأن المتن السردي ينماز عن غيره من النصوص الأدبية، لا من حيث البناء فقط، بل من حيث التيمة كذلك، كونه ينهض في الأساس على خاصية التراسل التي يدير أطوارها الثلاث المتكامل -السارد والمسروود والمسروود إليه- وبتفسير أدق العمل الروائي هو خطاب موجه من مرسل إلى متلقي/قارئ يتضمن جملة من الرسائل، كما يتفرد بمجموعة من الخصائص تيسر عملية التواصل، حيث تقوم هذه الخصائص بتحديد وظائف الرسالة/الخطاب.

ولقد تغيّت الدراسة من هذا المنحى تبيان طبيعة الخطاب الروائي الجزائري المعاصر من زاوية، وكذا الوقوف على أهم الوظائف التي ينهض بها في كنف ما يبينه النص في إطار بنائه المعماري العام من زاوية ثانية، ولهذا اقتضى الأمر أن تتشكل من خمسة فصول، فصل نظري وأربعة فصول تطبيقية.

الفصل النظري عرجت فيه على تحديد مفاهيم نظريات القراءة والتلقي، فيما الفصول التطبيقية حاولت في كنفها الإحاطة إجرائيا بثلاث أقطاب التلقي المشار إليه (الراوي/المروي/ المروي له) بما في ذلك القارئ الخارجي (بوصفه قارنا مفردا و متعددا).

مقدمة :

لا يخفى على أحد من المهتمين بحقل الأدب، بأن الهاجس الذي ارتبط بشكل ديالكتيكي وعضوي في الآن ذاته بالنصوص الأدبية على اختلاف أجناسها، وتنوع مشاربها وأغراضها منذ ظهور البوادر القراءاتية الأولى إلى يوم الناس هذا، هو البحث المستمر عن الشكل القراءاتي الأنسب أو الكيفية المثلى للولوج إلى العوالم الداخلية للنصوص، بغية تفكيك تشفيرها والكشف عن ما تضرر علاماتها وأيقوناتها المنبثقة عن ما يسبجها من زخارف لسانية، حتى يتسنى استنطاق مضامينها، ومن ثم موضعة طرائق نظرية مجدية لفهم الأدب وتفسيره، تتغيا تذوق مواطن الجمال فيه، والكشف عن أسرار ومكامن الإبداع المنوجدة في فضاءاته ونطاقاته.

ولكن ولأن الأدب في تفاصيله الدقيقة هو من ناحية إيوائية - بتعبير أمبرتو إيكو- يحيا على فائض قيمة المعنى الذي يدخله القارئ فيه، ومن ناحية ثانية هو كيان تبنيته عناصر جمالية، ومن ناحية ثالثة هو ظاهرة إنسانية ذات أبعاد سوسيوقافية وامتدادات تاريخية ونفسانية، أفضت نتائج المباحث التي تعاقبت عليه والدراسات التي تجاذبته إلى تعداد مفاهيمي وزخم نقدي، تعددت بموجبه البحوث وتباينت مناهجها في التقعيد للظاهرة الأدبية، مما أسفر عن تشرد في الطرائق الإجرائية، واختلاف في وجهات النظر وزوايا الرؤية حول كيفية التعامل مع الإبداعات الأدبية، كرسى مع مرور الوقت وعلى الأخص في الأزمنة الحديثة لنقد الأدب، تنافسا شديدا بين الكثير من النظريات والحقول المعرفية، فأضحى النقد تارة يتناول العمل الأدبي على أنه صنيع صاحبه/منتجه (المبدع)، وتوجه وفق هذا المنطق إلى تدارس شخصية هذا المبدع وعواطفه وانفعالاته وأفكاره وحالته النفسية وما إلى ذلك... وتارة يعتبر الأدب وثيقة اجتماعية، ليست إلا مرآة عاكسة للمجتمع وسياقاته المختلفة بما في ذلك المحيط والزمن، وتارة يتعامل معه على أنه بناء لغوي، وتارة أخرى هو بالنسبة إليه رسالة تختص بمتلقي لا حياة لها إلا ضمن مسارات التلقي... إلخ.

وهكذا ظل الدرس النقدي ينظر إلى الظاهرة الأدبية من منظور أحادي الجانب، أو بالأحرى من زاوية مرآوية واحدة في الغالب الأعم، بمعنى أن كل اتجاه يعمل على تفسير الأثر الأدبي وفق منهجه الخاص بما هو في حوزته من أدوات إجرائية، متعصبا لأفكاره وآرائه وغاصا الطرف عن المناهج الأخرى غير مكترث بأدواتها وطرائقها القراءاتية، وهو ما تمخض عنه قصور قراءاتي من جانب، وممارسات مجحفة في حق الصنيع الأدبي من جانب آخر، فإما أن النص وثيقة اجتماعية، وإما هو سلوكيات وعقد نفسية، وإما قطعة تاريخية... وسوى ذلك.

و تبعا لهذه الحقائق من زاوية، ولأنه لا توجد في المنظومة النقدية نظرية متكاملة من حيث التنظير، تنهل من كامل المناهج وبالمقابل تستوفي الشروط الضرورية للنص في عموميتها وخصوصيتها من زاوية أخرى، ارتأيت وأنا بصدد البحث عن منهج إجرائي كفيل بتدارس المتن السردي الجزائري المعاصر، أن أتوجه صوب منطق وسطي، يستثمر في نظريات القراءة الحديثة، وعلى وجه الخصوص "نظرية التلقي"، وفي نفس الوقت يستعين بالعناصر والأدوات الإجرائية التي هي على علاقة بهذا المضمار، ولا تعيرها هذه النظرية كبير اهتمام، أي أن لا أدارس النص -موضوع البحث- من منظور أحادي الجانب، يقصر تسليط دائرة الضوء النقدي على المتلقي وفعل التلقي بمفردهما، بل من زوايا رؤى متعددة ومتنوعة بجعل الدراسة تمتد إلى كامل العناصر التي تشتمل عليها مسارات التلقي، عبر استخدام الأدوات الإجرائية للنظرية إياها ضمن ملابسات عملية التوصيل الأدبي ككل من "مرسل/مبدع، ورسالة/نص، ومرسل إليه/القارئ"، من خلال توظيف الأدوات الإجرائية لنظريات القراءة والتلقي، وبالموازاة وذلك الاستعانة بأدوات أخرى، رأيت أنها تأتي مكملة لهذا المحور القراءاتي وخاصة عندما يتعلق الأمر بالنص السردي.

وفي الحقيقة لم أتوجه نحو هذا المنطق من فراغ، وإنما بناء على معطيات ذاتية، وأخرى موضوعية تيمائية (موضوعاتية).

فأما الأولى فيعود سبب اختياري لهذه النظرية إلى عاملين اثنين، الأول: أن هذه النظرية برغم صعوبة تطبيقها توفر فضاءً قراءاتياً رحباً للباحث يمكن الاشتغال عليه بطريقة أو أخرى، وأعني بذلك أولوية القارئ وفسحة الحرية التي تمنحها له.

والثاني: أنني أردت أن أمارس التجريب، وأجاري ذائقة الزمن ومنطق الحداثة، وذلك باقتفاء خطوات النقد الأدبي المعاصر الذي صرف النظر عن "سلطة المؤلف"، أو بالأحرى قاعدة "علاقة النص بمنتجه" التي قضت ردحا من الزمن تعتبر الكاتب دون سواه المفتاح الرئيس للصنيع الأدبي، وانتقل إلى تجاذب علاقة النص بقارئه، عاكسا الأسلوب السابق رأسا على عقب انطلاقا من قناعات فكرية وتصورات نظرية مؤداها، أن إنتاج المعنى الأدبي مرتبط أشد الارتباط بعلاقة التجاوب والتفاعل التي تتم ما بين النص والقارئ، وهذه العلاقة المتفق عليها من حيث المبدأ، تأخذ اتجاهات مختلفة من حيث التوظيف، لعل أبرزها:

-اتجاه مدرسة "كونستانس" الألمانية الذي يتمفصل إلى اتجاهين اثنين:

اتجاه "إيزر": الذي يبحث في طبيعة التفاعل بين الأثر الأدبي ومتلقيه، ويموضع في هذا الإطار اصطلاح "القارئ الضمني".

-اتجاه "ياوس": الذي يعتبر أن النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه، وهو اتجاه يستهدف البحث في التاريخ الموثق لعمليات التلقي عن طريق دراسة تلقي الأعمال الإبداعية، لأنه

يرى بأن تاريخ التلقي ينفلت من اعتقادات النزعة الفردية الذاتية، ويتشكل من أفق جماعي عام، وأشهر ما تمخض عن هذا الاتجاه، موضوعة لاصطلاح إجرائي هو "أفق الانتظار".

-اتجاه الإيطالي "إيكو": الذي يعتبر النص، إيوائية كسولة اقتصادية وشحيحة، يبين معطى غير تام أو ناقص، لتضمنه بياضات واحتوائه على مناطق غير محددة، مما يجعله بحاجة ماسة إلى القارئ المناسب الذي ينهض بملئها وتوجيهها وجهة تأويلية، وهذا القارئ هو "القارئ النموذجي" بزعم "إيكو".

أما الدوافع التي قادتني إلى عدم الاكتفاء بمفاهيم نظرية التلقي بمفردها، وألجا إلى الاستعانة بأدوات إجرائية أخرى لها علاقة بهذا الجانب، فعديدة ويمكن حصرها في النقاط الأساسية التالية:

أولاً: أن مشروع التلقي نفسه لم يتأسس من عدم، بل جاء كنتاج للانطباع الموضوعي الذي تركته نظرية الاتصال، كما أن الهدف المنشود الذي سطره منذ مرحلة التأسيس هو بلوغ نظرية خاصة بالتواصل، تضطلع بدراسة النصوص الأدبية، تشتمل على جميع الاختصاصات وتمتص منها في الوقت نفسه، ولذلك أشار رواد نظرية التلقي في عديد المواضيع إلى طبيعة الصلة والعلاقة الكامنين ما بين النظريتين (الاتصال والتلقي)، و طالبوا بضرورة انفتاح مشروع التلقي على نظريات التواصل والسلوك وسوسيولوجيا المعرفة، حتى يتمكن من استنطاق العمل الأدبي واستقراء وفهم الطرائق والمناهج التي يساهم بها في بلورة الصور الفنية وخلق الفضاءات الجمالية، باعتباره فن بالدرجة الأولى، وأحد وسائط الاتصال بالدرجة الثانية التي تنهض بأدوار فاعلة في المجتمع، وفي صنع التاريخ وتكون السلوك الاجتماعي وانتشاره وسوى ذلك.

فـ"ياوس" مثلاً ذهب إلى أن المرجو أو المتوخى من نظرية التلقي، يستدعي أن تشق طريقها في إطار الأفق العام لحقل الاتصال، باعتبار أن كل الاشتغالات المنصرفة إلى تشييد منهج إجرائي ينهض بتلقي الأعمال الأدبية هي متصلة في الأساس بمجال الاتصال، كونها تتغيا رصد مكامن العلائق القائمة ما بين الأثر الأدبي ومتقبله/القارئ، في مضمار شبكة التراسل المبنية لمسارات التفاعل ما بينهما، وقابلية التأثير والتأثر وما هو على صلة بذلك.

والرائد الثاني في المدرسة الألمانية -"إيزر"-، هو الآخر لا يحيد عن هذا الطرح، حيث أكد في أكثر من موضع على أن التواصل الأدبي نشاط مشترك بين القارئ والنص، معتبرا إياه عملية لا يحركها ولا ينظمها سنن معطى بل تفاعل مقيد وموسع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني، بين الكشف والإخفاء.

ثانياً: أنه يستحيل تطبيق نظرية التلقي بمفردها، نظرا للعديد من المشاكل التي تطرح على مستواها، يأتي في طليعتها من زاوية أن مفاهيمها زبئية يصعب الإمساك بها، ومن زاوية

ثانية أن معظم أدواتها الإجرائية تتعالى على التطبيق مثلما هو الشأن لـ (المسافة الجمالية، الرؤية الجواله، القارئ الضمني...)، ومن ثم فإنه لا يمكن أن ترجى منها غاية إن لم تُنزل منزلتها الحقيقية ضمن منظور أوسع وأشمل، يستعين بـ "نظرية الاتصال ككل" في المقام الأول، ويمتدح من المناهج القراءاتية الأخرى وبخاصة منها ذات العلاقة بتوجه القراءة والتلقي، وكذا بجنس النص المعالج في المقام الثاني.

ثالثاً: أن دينامية وطبيعة النصوص السردية مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، تخضع لمنطق خاص على مستوى بناء الخطاب أو بالأحرى على مستوى صيرورة "الإرسال الخطابي" في نطاق "التوصيل و الاستقبال"، إذ الجنس الروائي لا يخضع فقط لفعل "التلقي الخارجي" الذي يحتضنه الوسط الثقافي، بل يبين عناصر تلقيه على المستوى الداخلي كذلك (التلقي الداخلي)، أي داخل العالم الفني التخيلي للنص ذاته، أين تتراءى أطراف العملية الاتصالية بصورة واضحة المعالم لا تشوبها شائبة، الراوي ينهض بفعل الإرسال أو يمثل "قطب الإرسال السردى"، والمروي له ينهض بفعل الاستقبال ممثلاً لـ "قطب التلقي"، والمروي المتداول بينهما (الخطاب) يجسد "الرسالة".

وهو ما يعني بأن النص السردى يبرمج أسلوب تلقيه على مستواه، وبمعنى أدق يحدد كيفية تلقيه، مما يجعل كل مشروع قراءاتي، سواء أكان يتدارس المنظومة السردية ككل أو يعنى فقط بمجال التلقي لا يستطيع تجاوز هذه الحدود أي العناصر السابقة، لما تمثله من أهمية على صعيد البناء السردى، ولما تنطوي عليه من أدوار وظيفية، تنهض بها كعناصر في نطاق الشبكة العلائقية التي تبين مستوياتها، وهي أدوار متعددة الجوانب:

← يتصل جانب منها بالكيفية التي يتشاكل بها هيكل السرد.

← ويتعلق جانب منها بوظيفة التوسط بين الراوي والقارئ أو بين المروي له والقارئ.

← وجانب بتحديد سمات الراوي وحتى المبدع.

← وجانب آخر يسهم في تفعيل حبكة الأثر الأدبي، ومن خلاله يتسنى توضيح مغزى النص وتحديد مقاصده.

وهذه الأدوار الوظيفية هي في واقع الأمر التي جعلت الباحثين في مضمار التلقي اللاحقين للرواد الأوائل، ينقلون مثار الاهتمام من التلقي الخارجي الذي يتم بشكل طبيعي ومباشر ما بين النصوص والقراء، إلى التلقي الداخلي الذي يضطلع باستقراء دينامية التراسل الداخلي في الإبداعات الأدبية بشكل عام، والسردية منها بشكل خاص، مثلما فعل "جاتمان" عندما أخضع مستويي "التوصيل" و "الاستقبال" إلى طبيعة العلاقة القائمة ما بين المرسل والمتلقي، بأن جعلها تتمفصل إلى ثلاثة مستويات:

← مستوى يؤشر على مبدع حقيقي ينسب إليه الابداع الأدبي، يتوجه بصنيعه إلى متلقي/قارئ حقيقي.

← مستوى يؤشر على مؤلف ضمني يخرج من عباءة المنتج/الكاتب الحقيقي، يتوجه بخطابه إلى قارئ ضمني.

← مستوى يؤشر على سارد يسرد المروي، يخص بسرده المسرود له.

وحسب "جاتمان" النص السردى يخضع للمستويين الأخيرين (الثاني والثالث).

وهذا مؤشر آخر على أنه لا مناص من تدارس العناصر ككل التي تبين عملية التلقي، وعدم الاكتفاء بتدارس عنصر المتلقي/المتقبل بمفرده مثلما يفترض الرواد الأوائل لنظرية التلقي (ياوس وإيزر)، لأن العملية لا تستقيم إجرائيا.

رابعا: معطى النص بوصفه ظاهرة ثقافية يعبر في جملة ما يعبر عنه، أن النص يتراسل مع مختلف الأسيقة والمرجعيات بكل مكوناتها، وهذا التراسل -حسب "فان ديك"- يتم وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل، وهو ذو طابع جدلي يخضع لفعلي التأثير والتأثر، لأنه في مضماره بقدر ما تسهم المرجعيات في تشكيل الخصائص النوعية للنصوص، بقدر ما لا تخرج هي بدورها (المرجعيات) عن طوع التقاليد التي تفرضها النصوص، وبهذا الشكل يظل التفاعل مطّردا وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما.

خامسا: آخر هذه الدوافع أن نقد التلقي من زاوية، يتفاعل مع آخر حلقة من الإبداع الأدبي ألا وهي القارئ مما يعني أنه يهتم بالنتائج، ومن زاوية ثانية أنه بخلاف المناهج النقدية الأخرى، نلفى هذا النقد يستقصي العمق في الأثر الأدبي، كونه يحتفل بالمضمون أكثر من الشكل، ويبحث عن تحديد معنى النص وتأويله، كما أنه جاء كرد فعل على مفاهيم النقد الحديث التي أهملت السياق الخارجي ووجهت الاهتمام إلى النص ذاته، باعتباره قلب هذه المفاهيم رأسا على عقب ووجه جهوده إلى سياقات النص المتعددة، ذات الصلة بإنتاجه وأضرب تلقيه، أي وجهها نحو الغاية القصوى منه كنتاج، وهي الغاية المتوخاة في جميع الحالات وفي كل الظروف من العمل الأدبي.

وبناء على هذه المعطيات الإشكالية، التي تجلي بشكل صريح بأن أرضية نظرية التلقي الجوهرية لا تخرج عن نطاق البحث في إشكالية العلاقة بين النص والقارئ، أو بتعبير أشمل العلاقة بين الذات والموضوع التي تجاذبتها نظريات مختلفة، صبت اهتمامها على فعل التلقي (القراءة) من زوايا رؤيوية متعددة كـ"سوسيولوجيا القراءة"، والقراءة السيميائية المساهمة"...و سوى ذلك، ولأن الإشكالية التي يعالجها البحث هي: محاولة الوقوف على الدينامية التي تستتبعها مسارات التلقي في الرواية الجزائرية الجديدة، ارتأيت أن أتحدث عن

نقد التلقي ككل متكامل في أصوله الحضارية و تفصيلاته الفكرية والفلسفية لأبلور صورة شاملة عن نتائجه وأغراضه، وذلك بتسليط دائرة الضوء على أهم النظريات التي تدارست وتفاعلت مع فعل القراءة في جانبه المتعلق بالمتلقي/القارئ، طالما أن جميعها من حيث المبدأ يتقاطع في الفكرة المفصلية والمحورية التي مفادها أن التلقي/القراءة، إعادة إنتاج وخلق للصنيع الأدبي من جديد، وبأن النص لا يرى الحياة و التحقق إلا عندما يُقرأ، وفي ذات السياق لا يمكن بأي حال من الأحوال التعامل معه بمعزل عن أنماط التلقي التي تتجاذبه أو تتشكل حوله، أي يستحيل تصور النص في وجوده المتعين إلا من خلال تحققه في القراءة، فكل نظريات القراءة بطريقة أو أخرى تقر بأن النص لا يتحقق إلا من خلال القارئ، والقارئ لا يحقق وجوده إلا من خلال القراءة، وتعتبر أن الإمساك بالنص يعني الإمساك بالكيفية التي يتم تلقيه بها في مرحلة بعينها، ثم كفايات تلقيه على مراحل متعاقبة.

ووفق هذا المنحى انتهيت إلى صياغة إشكالية الموضوع رهن التطبيق على النحو التالي:

"كيف تتعاطى الرواية الجزائرية المعاصرة مع المتلقي، بشقيه الداخلي/المضمّر والخارجي/الحقيقي ؟ ؟"

أو بمعنى أدق:

هل تبين هذه الرواية قارئها بصفة صريحة ومباشرة، أم بطريقة ضمنية وغير مباشرة ؟؟؟

وطبعا هذا بمعية ما يتمفصل عن هذا السؤال من أسئلة ثانوية من قبيل:

- ما روافد الرواية في الحالين ؟
- كيف يتفاعل المتلقي مع هذه الرواية ؟
- مم يستمد المتلقي توقعاته ؟
- هل استطاعت شعرية الرواية استيعاب متطلبات شعرية التلقي بوصفها شريكا أساسيا في تشكيل النص ؟ ... وسوى ذلك.

وللإجابة عن هذه الأسئلة وأخرى لا يسعنا حيز المقدمة التطرق إليها جميعا، اخترت تدارس استراتيجيات التوصيل التي تقترحها الرواية الجزائرية المعاصرة ضمن مسارات التلقي، بتطبيق دراسة إجرائية تحليلية على عمل روائي جديد هو "اعترافات أسكرام" لصاحبه عز الدين ميهوبي، قصدت من ورائها الوقوف على مدى مصداقية وصحة المقولات القراءاتية، ومقاربة مدى امتثال المفاهيم النظرية والمنهجية التي موضعها فضاءات النقد المعاصر، للمستويات التطبيقية في العموم، وللمستويات تحليل الخطاب الروائي على

الخصوص في كنف نظريات القراءة والتلقي، متوخيا قدر الإمكان الالتزام بأبجديات الدراسة العلمية، وبشروط المخطط المنهجي الذي احتكمت إليه في مسار الدراسة، بغية تقديم تصور قراءاتي معرفي يجلي من ناحية -ولو نسبيا- أبعاد وميكانيزمات أوجه التلقي، ويرصد من ناحية ثانية الكيفية التي يمثل بها، أو بالأحرى الصورة التي يتراءى عليها في النص الروائي.

والحري بالذكر ههنا أن اختياري لرواية "ميهوبي" الجديدة، ليس اختيارا مقصودا لذاته، كما لم يأت عن سابق إعداد، وإنما الصدفة وحدها هي التي قادتني إليه، ذلك أن أستاذي الفاضل المتتبع لما يستجد في الساحة الأدبية الجزائرية "محمد بشير بويجرة"، كان أمدني بثلاثة نماذج روائية من بينها "اعترافات أسكرام" لدراستها معا في مضمار هذا البحث، فكان أول ما قرأت هذه الرواية، فاخترت بعد أن فحصتها عدة مرات تدارسها بمفردها، وذلك لثلاث أسباب إشكالية:

الأول: أن هذه الرواية ضخمة (كبيرة الحجم)، فهي تتضمن ست ست روايات/أجزاء -داخل رواية واحدة- ذات مواضيع مختلفة، وتحفل بأطاريح متنوعة، ولذلك فضلت دراستها بمفردها حتى أستوفيها حقها القراءاتي.

الثاني: أن الأطاريح التيماتية التي تؤثر هذه الرواية وعناصرها الشكلية أثارت اشتغالي القراءاتي، كما أنني وجدت فيها ضالتي النقدية التي كنت أبحث عنها، باعتبارها رواية "بوليفونية" تمتاز بالعديد من الخصائص التي تجعلها حقلا تجريبيا لطروحاتي الإجرائية، فهي من حيث الشكل تنتمي إلى النموذج الذي يطلق عليه الرواية المتفرع عنها روايات داخلية، ومن حيث التيمة تعرج على مواضيع المرجعي الحي والراهن التي تصب في معين التحولات التي عاشها ويعيشها العالم، إنها بإيجاز رواية عولمة تجمع الشعر بالأسطورة بالعلم بالتاريخ بالسياسة بالفن بالفنتاستيك... في وحدة روائية تبين نصا سرديا، يتبدى أحيانا مفتوحا وأحيانا أخرى نصا متعدد الخواص. نص يعزف على كل الأوتار ويتجاوز الحدود الإقليمية للمجتمع الجزائري ليعبر عن الواقع العربي الإسلامي في تركيباته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والحضارية والفكرية... وفي تشنجات راهنه، بما هو عليه من تصدعات وصراعات وانكسارات وخيبات متلاحقة، يعرج عليها بالكامل مستعرضا ملابساتها البعيدة والقريبة، مستقرنا بمنظار الفن المتخيل تفاصيلها الدقيقة، انطلاقا من مرحلة الهيمنة الأمريكية في بداياتها الأولى والصراع العربي الإسرائيلي، فانتهاء إلى مرحلة الإرهاب الدموي بتداعياته المختلفة، التي مزقت العالم الإسلامي وحولت المنطقة العربية إلى مناطق تنخرها الحروب والانقسامات، يمتطي أبنائها قوارب الموت مفضلين الهجرة على البقاء فيها.

الثالث: أنني ألفت هذا النص يشغل على زمن الحلم مكرسا العجائبية ومثيرات الإبهار والدهشة، بتوظيفه لعنصري النبوءة والاستشراق، اللذين وإن غالى ميهوبي في طرحهما، فإنهما أضفيا على الرواية طابعا جماليا فريدا من نوعه، فمن ناحية كرسا الجانب الفنتاستيكي في النص، ومن ناحية ثانية صنعا عنصر الإيهام بحقيقة الأشياء، خاصة وأن بعض النبوءات تحقق، كنبوءة مقتل بلادن (بالطريقة التي مات بها) ونبوءة منطقة الساحل (الحدود مع مالي) وسوى ذلك.

و بمعنى من المعاني لقد جاء اختياري نابعا أساسا من خاصيتي القراءة والكتابة الروائية، اللتين يمكن إيجازهما في نقطتين أساسيتين:

الأولى: أن نص "ميهوبي" ما إن تتصفح فيه الصفحة الأولى حتى تجد نفسك وسط عدد من الروايات كأنها قاعة من المرايا، تتخاطف صور الشخص وصورتك معهم، فتعكسها إلى ما لانهاية كأنها عالم واحد تختلط فيه الحدود بين الواقع والخيال، فيبدو لك ما كان غريبا مألوفاً، و مألوف ما كان غريبا، وتنبسط أمامك أوديسا الصحراء لتعكس هي الأخرى الأحداث في تداخل مدهش للأزمنة وتنوع أبطالها، ثم تأتي تقنية تعدد الأصوات (البوليفونية) لتنتقل بالقارئ من المنطق الأحادي، وموقف الشخص الواحد والراوي الخبير العارف بكل شيء الذي أثقل كاهل الرواية الجزائرية لسنوات طوال، إلى العالم الأرحب، حيث تعدد الشخصيات، والمواقف الفكرية، واختلاف الرؤى الإيديولوجية والرواة/السرد، والمتقبلين، بما يعكسه من تعدد في الصيغ والأساليب والحوارات واللغات والمواقف والمنظورات السردية...وما إلى ذلك، مما يفسح المجال أمام القراء المفترضين ليدلوا بأرائهم بكل حرية وتلقائية، ويختاروا ما يشاؤون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة.

أما الثانية: أن هذا النص، يتمظهر على مستوى البناء يحقق الأداة اللغوية ويبين عناصره الشكلية بكل جدارة، وينطوي على مستوى المضمون على لذة وجاذبية، كما ينم عن احتواء خاص للذات وتعرية لها في مجمل تناقضاتها الإيديولوجية والعاطفية وحتى العقدية، يحتفل بالتراث والتاريخ في شقيهما الإسلامي والجزائري، ويوظف عنصر التجريب بطريقة يقرن فيها الروائي بين العجائبي والواقعي، وبين الراهن وزمن الحلم، ويمد برزخا غريبا يجمع بين الألم والأمل في وحدانية أدبية، تجعل النص - بلا شك - يفتح على الكثير من القراءات والتأويلات ، باعتباره نصا مثخنا بالأسئلة، يتطلع إلى قارئ جماعي عالمي، أو بالأحرى غير محدود، كونه يتضمن مضامين وأفكار تستجدي آفاقا أكبر من قراءة القارئ الجزائري ، لأنها تكتسي صبغة عالمية من شأنها أن تثير انتباه القراء عبر العالم، في حال ترجم النص إلى لغات أخرى، وبالتالي يصبح هذا النص -إن تم ذلك - موضوع بحث لعدة دراسات وأبحاث و رسائل أكاديمية.

وهكذا اكتملت رغبتى في البحث في "دينامية واستراتيجية التلقي" في العمل الروائي لـ "عز الدين ميهوبي"، لمعرفة ما تنطوي عليه ثنياه الإبداعية، وكيف تمثل القارئ بشقيه الداخلي والخارجي في المقام الأول، وتحديد المرجعيات الفكرية والسوسيوقثافية التي يمتح منها خاصة في شقها المتعلق بالاستشراف في المقام الثاني، كما استرعى اهتمامي على نطاق آخر استطلاع مفهوم المتلقي/القارئ الذي تسيجه دينامية التلقي في الرواية من خلال تنظيرات "نقد التلقي"، متوخيا في مضمار ذلك الوقوف على أهم وأبرز تجلياته كعلامات في "اعترافات أسكرام"؟ وما مدى مساهمة هذه العلامات في إرساء معالم التلقي على مستوى النص؟ ومن ثم اكتشاف هل فعلا يضطلع بدور محوري في تشكل العمل الإبداعي وبناءه، أم أن دوره يظل كباقي الأدوار الوظيفية التي تنهض بها العناصر السردية الأخرى؟

وطبعا لم أجنح إلى كل هذا من باب الرغبة فقط، بل لأن سبب طريقي للموضوع والمقصدية المتوخاة منه، هما مرتبطان أشد الارتباط بقيمة موضوع البحث العلمية والمعرفية، ولسيما فيما يتعلق بإضاءة الخلفيات المعرفية والخصوصيات النظرية لنظريات "القراءة والتلقي"، وعلى وجه الخصوص أدواتها الإجرائية في كيفية تجاذبها للنص السردى، التي -على صعوبة تطبيقها - تبدو كفيلة (بالمنى الذي نحितه) بأن تفي بغرض القراءة للعمل الروائي، وبالتالى الكشف، إلى جانب استقراء الرصدين المعرفي والثقافي، اللذين يقدمهما الخطاب الروائي الجزائري المعاصر/الجديد، عن العناصر الجمالية في النص وفنيته الروائية ككل في إطار التشكيل -السردى واللغوى والفكرى- الذي يبينه.

واختياري في هذا الإطار لنموذج روائي واحد - أي في إطار العملية الإجرائية - لا يعني أنني لم أطلع على أعمال روائية أخرى، بل كما سبق و أشرت اختياري وقع على نص بعينه لأنه ضخم يضم في طياته ست روايات كاملة، ثم إن الاختيار نفسه كان دافعا لي للاطلاع على عدد من الروايات الجزائرية الأخرى وبعض الروايات العربية والغربية الجديدة، وعليه فما عنيته بالنموذج ليس المقصود منه تواجد رواية جزائرية واحدة ذات شكل نمطي معين في التلقي أو أن هناك نماذج قارة وثابتة في هذا المجال، وإنما القصد هنا يتعلق بمسألة التطبيق ليس إلا، التي يستحيل أن تسع مجموعة من الروايات في إطار أطروحة واحدة.

وبشكل عام استيفاء لكل هذه المعطيات من زاوية، وباعتبار أن الهدف المنشود من البحث هو تقصي مدى مصداقية الأدوات الإجرائية لنظريات القراءة والتلقي، خاصة وأن الدراسات التي حاولت تطبيقها تظل شحيحة مقارنة بتطبيقات المناهج القراءاتية الأخرى من زاوية ثانية (وحتى عندما تطبقها هي تشغل على الأعمال المقروءة في مناسبات عديدة ومختلفة)، ثم بغرض الإحاطة بجوانب النص موضوع الإجراء من زاوية ثالثة، قمت بتقسيم البحث إلى خمسة فصول تليها خاتمة، فصل نظري، وأربعة فصول تطبيقية.

اشتمل "الفصل الأول" على ثلاثة جوانب أساسية: حيث عرضت فيه أول الأمر لماهية التلقي (réception) (حدود المفهوم)، التي تطرقت في كنفها إلى مفهوم ودلالة مصطلح التلقي في ثقافة المنشأ الغربية، وما يقابله في الثقافة العربية، وكذا أهم التوظيفات والصور التي تتجاذبه، بما في ذلك المرادفات الأخرى للمصطلح في الثقافتين وعلى الأخص منها العربية.

ثم بعد هذا انتقلت إلى تحديد نظرية التلقي أو الاستقبال (théorie de la réception)، من حيث المفهوم والماهية في منبتها عند الغرب (المدرسة الألمانية)، كاشفاً بين ثنايا ذلك عن الأثر والانطباعات التي تركتها في الأدب الغربي الحديث، أو بالأوضح الأفصح الثورة التي أحدثتها في هذا الأدب.

أما الجانب الثاني: فقد خصصته للأرضيات الأولى لمشروع التلقي، وقدمت فيه للمخاضات الأولى التي تبلور فيها "مفهوم التلقي" مع المفكرين الأوائل في أبرز اتجاهين فكريين فلسفيين ألا وهما:

-الاتجاه الفينومينولوجي (الظواهري).

-الاتجاه الهرمونيوطيقي (التأويلي).

في الأول تحدثت عن تنظيرات "رومان إنجاردن" بشأن التلقي وأهم الفلاسفة الذين أخذ عنهم في هذا النطاق.

وفي الثاني أعطيت الحيز الأوفر لتنظيرات "هانز جورج جدامير"، ولكن مع الإشارة إلى أفكار كل من "فريديريك شيلرماخر" و"فيلهيلم ديلتاي"، وأنهيت هذا المبحث باستنتاج شامل وعام.

بينما في الجانب الثالث من هذا الفصل، موضعت في البداية ورقة ممهدة تجلي الفروقات الكامنة ما بين "نظرية التلقي" و"نقد استجابة القارئ"، ثم عرجت على أهم عنصر ألا هو نظرية التلقي في شكلها ومفهومها الحداثيين في مدرسة "كونستانس" الألمانية. ومجملاً لقد وقفت في هذا الحيز على المحاور الهامة التالية:

أولاً: تنظيرات "هانس روبيرت يابوس" (Hans Robert Jauss) (مفاهيم وأفكار عامة)

- الاصطلاح الإجرائي "أفق التوقعات".

ثانياً: تنظيرات "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) (مفاهيم وأفكار عامة).

- الأدوات الإجرائية عند إيزر: (سجل النص، استراتيجية النص، مواقع الالتحديد، وجهة النظر الجواله وكيفية التفاعل بين النص والقارئ).

- مفهوم القارئ الضمني.

ثالثاً: أدت الحديث حول محور آخر هو "القراءة والتلقي" من المنظور السيميائي، ولكن وفق خطوات العنصرين السابقين، أي باقتفاء أثر مسألة التلقي في هذا الاتجاه القراءاتي وعرض أهم التسميات والمصطلحات التي تمظهرت في برنامجها، فضلاً عن الحديث عن المفهوم والماهية والوظيفة التي يؤديها كل اصطلاح منها، وكذا نوعه وعلاقته بباقي المصطلحات الأخرى في النظرية ككل. وقد جاء ترتيب العناصر في هذا الإطار على الشكل التالي:

- أمبرتو إيكو (Umberto Eco) والتلقي/القراءة تحت مظلة السيميائيات (تمهيد عام مفصل).

- سيميائية القراءة.

- النص والقارئ النموذجي عند إيكو (le lecteur model).

- استراتيجية النص وفرضية التوقعات.

- إيكو وفرضية النصوص المفتوحة والنصوص المغلقة.

وإذا كان هذا فيما يتعلق بالجانب النظري، فإن الجانب التطبيقي خصصت له أربعة فصول كاملة، موضعت قبل كل منها تمهيدا نظريا.

ولقد اهتديت إلى هذه الطريقة بعدما قادني البحث المضني عن إجراء أمثل لنظرية التلقي إلى العثور على كتاب "نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر"، لصاحبه الدكتورة "أسماء معيكل"، حيث استثمرت في الكثير من جوانبه التي وجدتها توازي خياراتي الإجرائية، ولكن بعكس التوجه الذي تبنته كاتبته، بأن اشتغلت على نص جديد لم تطرقه دراسة أكاديمية أو نقدية عميقة، عدا بعض القراءات السطحية التي تناولته من حيث الشكل العام كقراءة "مخلوف عامر".

وبمقتضى هذا رتبت العملية الإجرائية على النحو التالي:

الفصل التطبيقي الأول: الموسوم، "رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في اعترافات أسكرام": تناولت فيه بإسهاب:

- أولاً: رؤيا العالم وزوايا الرؤية السردية (حدود المفهوم والاستعمال ما بين الرؤيا والرؤية).

- ثانياً: رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في: رواية "تين أمود". (الرواية المؤتثة للفضاء الروائي).

- ثالثاً: رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في: "مذكرات أنطوان مالو" "عين الزانة".

- رابعاً: رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في: الاعتراف الأول "الشاعر والجدران".

- خامساً: رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في: الاعتراف الثاني "الفجيرة على أستر الكبة".

- سادساً: رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في: الاعتراف الثالث "تورا بورا".

- سابعاً: رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في: الاعتراف الرابع "قديس الماء الأبدى".

أما الفصل التطبيقي الثاني: الموسوم، "الراوي/السارد، تمظهراته واشكالاته" فقد عالجت فيه:

- أولاً: السارد الداخلي والسارد الخارجي (تمهيد نظري).

- ثانياً: أنواع الراوي (الخارجي/الداخلي) في الروايات الست.

بينما الفصل التطبيقي الثالث: المعنون، "استراتيجية التلقي وأنماط القارئ في "اعترافات أسكرام" فخرجت فيه على:

- أولاً: المبدع بوصفه قارئاً/ناقداً (تمهيد).

- ثانياً: ميهوبي بوصفه قارئاً/ناقداً لصنيعه (القراءة الأولى أو العناصر المفاتيح).

- ثالثاً: المتلقي/القارئ الخارجي بين الفردي والجماعي في الرواية. (تمهيد نظري).

- رابعاً: المتلقي بين القارئ المتعدد والقارئ المفرد في "اعترافات أسكرام".

في حين الفصل التطبيقي الرابع: المعنون، "المتلقي/القارئ الداخلي، تمظهراته واشكالاته" فتناولت في مضمارة:

- المروي له/القارئ الداخلي (تمهيد).

- المروي له/القارئ الداخلي في اعترافات أسكرام (جميع الروايات).

وفي نهاية المطاف ختمت جولتي القراءات مع "دينامية وجمالية التلقي في الرواية الجزائرية المعاصرة" بخاتمة، ضمنيتها أهم النتائج التي انتهت إليها، مرفوعة بجملة من التوصيات، ففهرس بأسماء المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها.

ولقد إقتضت طبيعة الموضوع المدروس، وكذا المعايير التطبيقية أن تتبنى دراستي المنهج التحليلي الاستقرائي، الذي حاولت في نطاقه الانطلاق في عملية الاستقراء من أصغر الجزئيات والظواهر المكونة للخطاب لبلوغ الصورة الكلية للخطاب، أي بعبارة أوضح الانطلاق من الوحدات والبنى التيمائية، بوصفها أجزاء متشظية في الرواية إلى البنى الكلية (التيمة العامة)، معتمدا في خضم ذلك على ما تشي به الرواية ذاتها على مستوى مضامينها وبنائها الداخلية ، وليس العكس الالتزام الحرفي الصارم بالمنهج القراءاتي في حدود ما يمليه منطقته الخاص وتفرضه آلياته وقواعده.

ولأن البحث في مسألة التلقي وطريقة توظيف أدواتها ومبادئها النظرية على مستوى الإجراء يعرف شحا، قياسا بما كتب في الدرس النقدي العربي عن المبدع أو النص، كان ميدان هذا البحث بالدرجة الأساس هو الأعمال التي قام بترجمتها نقادنا وباحثونا العرب، بالإضافة إلى بعض المصادر الأجنبية التي عثرت عليها في مكتبتنا، أو قمت باقتنائها بطريقة أو بأخرى عبر تحميلها من مواقع المكتبات الإلكترونية وما شابه ذلك، مما اضطرني في كثير الحالات إلى الاستعانة بالزملاء الأساتذة في اللغات الأجنبية للتأكد من سلامة الترجمة ، أو لترجمة بعض المصطلحات...

وأفدت في هذا الشأن من مجموعة من المصادر الهامة التي تعتبر الأصول في "نقد التلقي" كتاب "جمالية التلقي" لـ"هانس روبرت ياكوبس" وكتاب "فعل القراءة" لـ"إيزر" وكتاب "نظرية التلقي" لـ"روبيرت هولب"، وكتاب "القارئ في الحكاية"، "لأمبرتو إيكو"، وكتاب "نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي" لـ"عبد الناصر حسن محمد"... ومؤلفات أخرى.

أما المراجع النقدية فقد اعتمدت بصفة عامة على العديد من المتون، أبرزها على سبيل التمثيل لا الحصر، "نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر" لـ"أسماء معيكل"، "التلقي والسياقات الثقافية" لـ"عبد الله إبراهيم"، "مفاهيم سردية" لـ"تريفيتان تودوروف"، "مفهوم الرؤية السردية في الخطاب" لـ"سعيد يقطين"...وسواها.

وفضلا عن هذه المصادر والمراجع، إستعنت ببعض التسجيلات التلفزيونية للقاءات تمت بمعية نقاد وروائيين عرب تدعيما لمسار البحث وتنميته، خاصة وأن مثل هذه اللقاءات يتطرق فيها الكتاب إلى أعمالهم بصفتهم نقاد/قراء وليس مبدعين، وفي أكثر الحالات يوردون نقاطا تتسم بالجدة مقارنة بأعمالهم التي يكون قد مرّ عليها زمن.

ولقد إعترض سبيلي في هذا الخضم الكثير من العراقيين، لعل أهمها ندرة المراجع في مكتباتنا، الخاصة بنظريات القراءة والتلقي ككل، "ونظرية التلقي" بصفة أخص، ولسيما ما تعلق منها بالجانب الإجرائي، لكون الاهتمام بهذا الجانب عندنا جاء متأخرا مقارنة بالغرب ، ثم إن ما نعثر عليه ويعد على أصابع اليد نلفاه ينسخ بعضه بعضا، لا يبارح الموجود في المصادر الأصول ، أي ترجمة للترجمة. والحال هذه لم يكن أمامي من بد سوى استثمار علاقاتي مع زملائي الباحثين والأساتذة، وانتظار المعرض الدولي للكتاب من كل سنة.

ومن الصعوبات كذلك التي أرقتني وأنا بصدد إنجاز البحث، إشكالية الاستعمالات المختلفة للمصطلح الواحد في هذا الحقل وتباينها بتباين النقاد، كمفهوم (التلقي/réception) الذي نلفاه يترجم إلى الاستقبال، التلقي، التجاوب، التقبل... كما نجده يستعمل في مجالات معرفية مختلفة نظرا لثرائه كمصطلح من زاوية، ونظرا لإمكاناته الدلالية التي تجعله يتأقلم مع كثير الحقول المعرفية من زاوية ثانية، الشأن الذي يوضع الباحث في مفترق طرق، بين اختيار هذا المصطلح على حساب ذاك أم العكس. ولهذا لا غرابة أن يعثر القارئ في هذا البحث على التباين الذي يعترى بعض المصطلحات التي وظفتها، أو في المواضع التي استشهدت فيها.

وفي الأخير تجدر بي الإشارة إلى أن هذا البحث ما كان ليملك عوامل كينونته لولا رعاية ومنة الله عز وجل، ثم توجيهات وصبر أستاذي المشرف/الفاضل "محمد بشير بويجرة" الذي استفدت من خبرته الأدبية -الجمالية - من جهة، ومن رصيده المعرفي والنقدي من جهة ثانية، خاصة بعد أن كدت أفقد بوصلة الاتجاه وأنا في منتصف طريق البحث بسبب رحيل الساعد والعضد "والدايا الكريمين" إلى مثواهما الأخير تباعا (رحمهما الله وطيب ثراهما)، حيث اقتضت مشيئة من لا راد لقضائه أن لا يفصل بين موت والدي (الأول) ووالدتي عدا الشهرين من الزمن، لكنهما أرادا أن يترافقا في الخالدين كما ترافقا في الحياة الدنيا.

ولذا واعترافا بفضل الأستاذ المشرف، الذي عاملني منذ معرفتي الطويلة به كالأبن وليس الطالب/الباحث، لا يمكن أن أطوي هذه الورقة قبل أن أتوجه بكامل العرفان وجميل الشكر والتقدير لوالدي وأستاذي "محمد بشير بويجرة" -حفظه الله ورعاه- لما بذله معي من مجهود طيلة سنوات هذا البحث، فبفضله بعد الله سبحانه وتعالى اكتمل هذا البحث ورأى النور. كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر الى النبيلة المتواضعة التي يكسو وجهها الحياء دوما، الأستاذة "العزوني فتيحة" التي تكبدت عناء قراءة هذا البحث وتقويمه.

وختاما أسأل الله عز وجل أن تنال دراستي رضاه وأن تسلك طريق النجاح والتوفيق.

معسكر يوم: 2014/12/23م

الفصل الأول:

"نظريات التلقي/القراءة"

- 1-الاتجاه الفينومينولوجي (الظواهري).
- 2-الهرمنيوطيقا:
- 3-نظرية التلقي/الاستقبال (théorie du reception).
- أ-تنظيرات "هانس روبيرت ياكس" (Hans Robert Jauss).
- ب-تنظيرات "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser).
- 4-"أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) والتلقي/القراءة تحت مظلة السميائيات.

1- الاتجاه الفينومينولوجي (الظواهرى) :

-تنظيرات رومان إنجاردين (Roman ingarden) (اللبات الأولى للتلقى):

يعد "رومان إنجاردين" من أوائل الباحثين الذين أولوا الاهتمام بقضايا التشكيل البنائي للنص الأدبي، حيث أسهم بكتابات هامة في هذا المجال، جعلت منه مرجعية للكثير من المهتمين بالحقول الأدبية وعلى الأخص منهم "رواد جمالية التلقى"، الذين احتفلوا بأعماله أيما احتفال واستثمروا فيها، مطورين العديد من الأفكار التي جاءت بها.

وطبعا لم يأت اهتمام رواد "نظرية التلقى" بشكل خاص والدرس النقدي ككل أو بشكل عام بفلسفة "إنجاردين" من فراغ، وإنما بناء على جملة من الدوافع، يأتي في طليعتها أن هذه الفلسفة خاضت من ناحية في مسألة شبكة البنى النصية، والعلاقة "الكامنة ما بين النص والقارئ"، وهي المسألة التي دفعت بعجلة البحث نحو أفق حدائي، أصبح فيما بعد ميدانا معرفيا قراءاتيا لا غبار عليه هو "ميدان القراءة والتلقى".

ومن ناحية ثانية لأن الرجل موضع أرضية خصبة للبحث، فسح فيها المجال أمام الباحثين لإعادة النظر في المناهج والتوجهات النقدية التي سادت في العهد الحديث، وكان قد شرع هو في تجاوزها بعد أن رفض دينامية عملها، بدءا من تجاوزه لأفكار معاصريه في الاتجاهين الجديدين اللذين سيطرا على حركة النقد الأدبي أيما سيطرة وتقاسما خريطتها، ونقصد بهما:

- الاتجاه البنيوي الذي اختزل العمل الأدبي في الشكل.

- والاتجاه الماركسي الذي بلور النص في محمولاته الضمنية.

فانتهاءً إلى تقديمه لرؤية واضحة وشاملة لماهية الصورة الأدبية، التي أصبحت تعني في تنظيراته "الفكرة التي تشكلها أبعاد النص وطبقاته المتعددة، وليست المعاني الجزئية التي تتضمنها المواد الأولية"⁽¹⁾.

حيث أقر "إنجاردين" بهذا الخصوص أن النص في صيرورته العامة يتمفصل إلى شقين أساسيين: تنتظم في الشق الأول جملة من الطبقات، هي على علاقة مع بعضها البعض تأثيرا وتأثرا، تضم الطبقة الأولى ما يسميه "المواد الأولية" للأدب، وتشتمل التكوينات اللفظية و ما ينبعث منها من أصوات، لها إمكانية التأثير الجمالي، سواء أكانت تلك الأصوات داخلية أم خارجية مثل الوزن و القافية"⁽²⁾، و تتألف الطبقة الثانية من "جميع وحدات المعنى، و الطبقة الأخيرة تتمثل فيها الأهداف، و عند (إنجاردين) أن إجمالي هذه الطبقات المكونة للبعد الأول يحقق تناغما متعدد الأصوات، و قد... ربطه بالقيمة الجمالية"⁽³⁾.

1- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي

ط1، 1996، ص: 39

2- نفس المرجع، ص: 37.

3- نفس المرجع، ص: 37.

أما الشق الثاني فينطوي حـسبه على ثلاث مستويات (يتضمنها) هي:

- سياق الجمل.

- الفقرات.

- ثم الفصول.

وهذه الأبعاد والطبقات في تقدير "إنجاردن" هي التي "تشكل الهيكل التكويني أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبي"⁽⁴⁾.

ولقد استمد "إنجاردن" معظم مفاهيمه من الفلسفة الذاتية، وبالضبط من أستاذة "هوسرل" ثم قام بتعديلها وانكب على أجرائها على العمل الأدبي، مثلما هو الشأن: لمصطلحي "التعالـي" و"القصدية".

فكما هو معلوم لدى الباحثين في مجالات الفلسفة، المصطلح الأول يشكل أساس وركيزة الفكر الظاهراتي، و ماهيته أن المعنى الموضوعي يتكون من خلال الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص⁽⁵⁾، و يحمل هذا في دلالته أن استلهاـم فحوى ظاهرة ما ينهض على أساس (الفهم)، و ينبثق من القدرات الفردية الذاتية، و بصورة أوضح المعنى في هذا الفكر الفلسفي يعني الحوصلة الإدراكية الفردية الذاتية، أي التي تتأتى عبر المجهود الشخصي الخالص.

و لكن "إنجاردن" عندما وظف هذا الاصطلاح -"التعالـي"- لم يوظفه بمفهومه الشامل الفضفاض بل قام بتعديله، فلكي يترك له هامشا تطبيقيا على النصوص أشرف على تحويله، بما أصبح يدل أن العمل الأدبي - في علاقته بالقارئ - ينطوي على محورين أساسيين هما:

- البنية الهيكلية للعمل الأدبي.

- والصورة المفهومية للعمل الأدبي.

الأولى ثابتة نمطية والثانية متحولة، تتحقق من خلال فعلي التحقق العياني والتجسيد، اللذان يعينان مجملًا: "النشاط الذي يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المهملة"⁽⁶⁾.

⁴- روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال، نظرية الاستقبال تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار اللاذقية، 1992، ص:

38.

⁵- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص: 43.

⁶- روبيرت هولب، نظرية التلقي، تر: د/ عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994، ص: 91.

ووفق هذه الرؤية ميز "إنجاردين" بين بنيتين أساسيتين "بين البنية الثابتة للعمل، وما يقوم به القارئ في تحقيقه لهذه البنية، (معتبراً) أن الصورة التجسيدية لعمل ما تختلف من قارئ إلى آخر، بل من قراءة إلى أخرى"⁽⁷⁾.

وهو التميز الذي خلص به إلى أن المعنى هو تحصيل حاصل حركية التفاعل بين البنيتين إياهما، أي "البنية الهيكلية للنص"، و"فعل الفهم".

أما المصطلح الثاني "القصدية" أو (الشعور القصدي) فهو الآخر في الفلسفة الفينومينولوجية⁽⁸⁾ (علم الظواهر)، يعني أن الوجود الظاهري للأشياء مرتبط أياً ارتباط بالفكر أو هو على علاقة عضوية بمعينه، وبناء عليه فإن تقدير الظواهر يتم في لحظة وجودية محضة، والملمح المركزي في ذلك و لمختلف الإدراكات العقلية أياً كانت هو "الرؤية"، أو بتعبير "هوسرل" (الوعي المانح الأصلي).

وعلى هذا الأساس تقترح هذه الفلسفة الذهاب مباشرة صوب الأشياء عينها أو الموجودات التي يسقط عليها البصر ويحيط بها، دون الأخذ بعين الاعتبار التجارب والمعطيات السالفة، وما يدخل تحت هذا النطاق من معايير، كتلك التي يعتد بها الاتجاه الحتمي والتفكير الوضعي لـ "كانت"⁽⁹⁾.

ففي عرف الفينومينولوجيا الموجودات (المعطيات) التي تدركها العين المجردة هي الظواهر نفسها، وتسمى بهذا الاسم لأنها تتمظهر أمام الوعي، ومن ثم حسبها يقتضي المنطق التوجه نحو "المعطى دون (الاكتراث) بالتمييز بين ما إذا كان ذلك المعطى حقيقة أم وهماً، فمهما يكن الأمر فإن الشيء هناك وهو معطى"⁽¹⁰⁾.

ولأن الأمر كذلك فإنه بتقدير الفكر الفينومينولوجي القاعدة الوحيدة والثابتة التي ينبغي أن تعتمد لفهم الظواهر، وينسحب ذلك على الفهم ككل، هي أن مضمون المعنى يتشكل ويتمخض عن الفهم الذي تتيحه الذات داخل حيز الشعور القصدي، الذي يتوافر آنياً في البرهة إياها، أي بمنظور عكسي لا وجود لفكرة الافتراضات السابقة المنتجة للفهم.

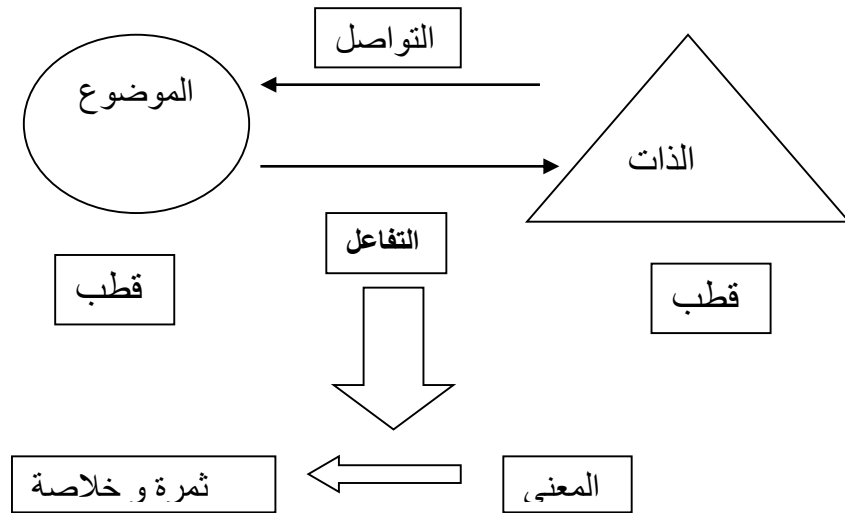
وبمعنى من المعاني ما يستخلص من هذا المفهوم في إطاره العام، هو أن الفينومينولوجيا توجهت إلى صياغة أنموذج معرفي لإدراك الظواهر، الفاعل فيه هو الذات وقوامه تفاعل الذات مع الموضوع بصيرورة تواصلية، يستحيل معها فصل القطبين الإثنيين عن بعضهما البعض (الذات، الموضوع)، كما هو موضح في الترسيم التالية:

7- وليم راي، المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: لوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر، ط1، بغداد، 1987، ص: 42.

8- الفلسفة الظاهرية.

9- أندريه كريسون، تيارات الفكر الفلسفي، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982، ص: 324.

10- إ. م. بوشستسكي، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر: د/ عزت قرني عالم المعرفة، عدد: 165، الكويت، 1992، ص: 330.



بينما فحوى المفهوم في إطاره الخاص، فهو أن اشتغالات "هوسرل" اتجهت إلى البحث عن محتويات الوعي لا موضوعات العالم، وكذا "دراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة"⁽¹¹⁾، مثلما يطالعنا بذلك قوله: إن "فعل الإدراك مع موضوعه في عملية تضائيف"⁽¹²⁾.

وهي الأفكار التي لم يستسغها عدد من المفكرين، وطالها اعتراض البعض الآخر كما هو الشأن لـ "مارتن هيدجر" (Martin Hidger)، الذي نقد فكرة النظرة الموضوعية بالصيغة التي طرحها بها "هوسرل"، وأتبعها في نفس الوقت باشتغالات ودراسات أخر أقر فيها بوجود الاعتراف بالحضور الإنساني المندمج بمعنية الوعي ساعة إدراك الموضوع، وذلك حسبه لأن التفكير لا يكون البتة إلا بمحاذاة موقف، وهذا ما يجعله يصطبغ بالصبغة التاريخية، ولو كانت صبغة تاريخية داخلية خاصة (فردية) لا خارجية لها علاقة بالمجتمع.

وهذه الفكرة التي تبناها "هيدجر" سرعان ما تحولت إلى مثار اهتمام الكثير من الباحثين، لعل أبرزهم "جادامير" (Gadamer)، الذي خصص لها كتابا في الشق الأدبي تحت عنوان "الحقيقة والمنهج" (أصدره العام 1975).

وكذا "إنجاردن" الذي استثمر فيها مطولا متأثرا بالاتجاه التفسيري لـ "هيدجر" و موظفا تراث أستاذه "هوسرل"، فخصص لها هو الآخر كتابين هما:

1. The literary work of art 2. Cognition of the literary of art

¹¹- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، ص: 134.
¹²- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار القلم بيروت (د.ت)، ص: 461.

تطرق فيهما إلى قضايا النصوص الأدبية بصفة عامة، وإلى إشكاليتي المثالية والواقعية بصفة خاصة، وقد ساهم هذان الكتابان مساهمة بالغة في توضيح أمور القراءة والتلقي، وكان بمثابة الأرضية التي فتحت المجال أمام نظرية الاستقبال لاحقا، خاصة بعد أن تحول مفهوم "القصدية" إلى الفكرة الأساس لجمالية التلقي، واعتمد كقاعدة في مقاربة ما اصطلح عليه بـ "التفاعل الأدبي".

وبشكل عام ما يقال عن مصطلح التعالّي يقال عن مصطلح القصدية، فهذا المفهوم بدوره تحرى "إنجاردين" في تعديله جانبا كبيرا من الموضوعية محاولا تجاوز مثالية أستاذه "هوسرل".

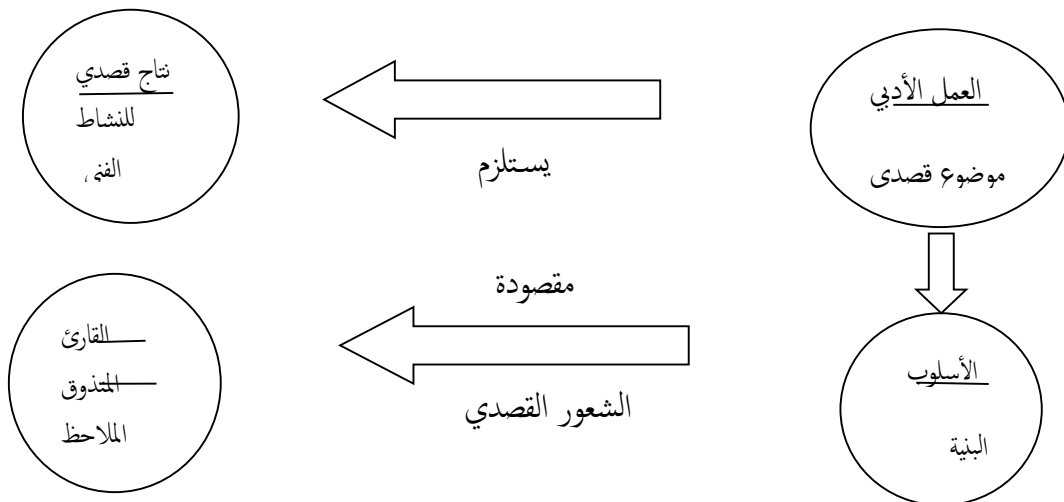
ومن ذلك أنه حرص في إطار المفهوم الجديد/المعدل على تحديد مجال اشتغاله مؤكدا، أن العمل الأدبي فقط يمثل كيانا قصديا، وبأنه هو دون سواه الذي يمكن تخصيصه بفعل الوعي أو الموضوع القصدي، أما الأشياء الواقعية والمثالية والطبيعية فهي خارج دائرة هذا الموضوع.

ولإعطاء الفكرة بعدا عمليا، طرح "إنجاردين" الإشكال التالي:

"هل تُشاكل الموضوعات القصدية الموضوعات الواقعية؟" وفي ذات السياق: "هل يشاكل أسلوب وبنية الأولى، أسلوب وبنية الثانية؟"

و لمقاربة الإشكالية إجرائيا، اقترح "إنجاردين" موضوع العمل الأدبي، مستندا في ذلك إلى كون النص يفترض في انوجاده الفعل القصدي و من ثم يسهل ضبط الإشكال، كما أنه -باعتقاده- باعتبار النص كيانا قصديا خالصا، فإنه يكون نتاجا قصديا للنشاط الفني.

وبالتالي فهم طبيعة تعيين وجوده وتركيب بنيته، يخضع للحركة المشار إليها أي النشاط القصدي الذي ينهض به المتلقي/ القارئ، ويأخذ ذلك شكل/ أنموذج الترسيم التالي:



وإذا الخلاصة هي أن ما يبين النص (معماره) يحمل في طياته مقصدية معينة، و لا وجود عفوي أو خارج حدود هذه المقصدية (13).

و هكذا انزاح "إنجاردين" -وفق اشتغاله هذا - بمصطلح "الشعور القصدي"، من المثالية التي وسمه بها هوسرل إلى طبيعة ملموسة يسع المجال أجراتها، عبر المرور بالطبقات التي تبين النص الأدبي (14)، وكذا الاحتكام إلى الوعي و طاقة الفهم، اللذان أدرجهما (إنجاردين) في فلسفته كبنيتين من بنى النص الأدبي.

واستطاع بهذا التعديل الذي أطلق عليه اسم "البنية المجملة" أن يوضع خريطة طريق جديدة لعمليتي الإدراك والفهم، تقوم على الفكر الظاهراتي للجمالية، وتنظم في شكل استراتيجية تتأسس بدورها على بعدين اثنين يكمل كل منهما الآخر، ذلك أن الطبقات المبنية للنص الأدبي تتعالق فيما بينها على نحو خاص، كما تتعالق بمحض طبيعتها بمدرك النص (القارئ). وما يضيفي ضمن ذلك الموضوعية على حدث الوعي في منظور هذه الاستراتيجية، هو الخبرة بمكونات وأركان البنية العامة للعمل الأدبي.

وبشكل عام لقد اختزل "إنجاردين" مفاهيم استراتيجيته في فكرة جوهرية مؤداها: أن "العمل الأدبي كيان قصدي صرف يخضع لقوانين مختلفة"، ويعني هذا بتقديره أن فهم النصوص ووعياها عن طريق القصدية إياها، ينهض على عاملين اثنين:

- أحدهما يوجد في البنية الثابتة لهذه النصوص.

-والآخر خارج بنيتها، أي بحوزة القارئ.

وإذا تأملنا هذه الطرح مليا، سنجد أن ما أقحمه "إنجاردين" من تعديلات على الفكر الظاهراتي، لا يعد براءة اختراع بالمعنى الكامل للكلمة، فتظيريات الرجل لا تتجاوز نطاق المتعارف عليه في مضمار ماهيتي "اللفظ و المعنى" أو "الشكل و المضمون"، و لكن بالمقابل يمكن القول أنه حقق طفرة نوعية في مجال التأويل النصوسي و بالذات في الجانبين التاليين:

أولاً: بعثه لرؤية كانت في عداد المظموس وأثثها طي النسيان، ونعني بذلك إثارته لمسألة الطبقات التي هي من حيث الماهية: استدعاء لقيم فنية وجمالية، تجاوزها أو لم يوليه النقد القديم كبير اهتمام (15) مثلما هو الشأن للقيم الصوتية والإيقاعية، المتمثلة في الوزن والقافية أو الموسيقى الداخلية التي تنهادى إلى المتلقي من تناسق الحروف وائتلاف أجراسها (16).

ثانياً: تحديده لبؤرة الأهداف التي ينطوي عليها النص الأدبي، حيث يعود له السبق في هذا المجال، باعتباره أشار إلى أن النص يتضمن مقصدية هي من حيث الجوهر جملة من الأهداف لا تمت بصلة إلى ما هو مذهبي أو اجتماعي كما هو الأمر لبعض المعايير الواقعية التي يبسطها

13- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، بيروت 1992، ط1، ص: 322 / 321.

14- طبقات النص التي كنا ذكرناها في البداية.

15- لقد تمرد الفكر القراءاتي الغربي، بمعية النظريات الجديدة (في عهد إنجاردين) على كل أشكال القراءة القديمة.

16- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي بين مذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط1، 1996، مصر، ص: 38.

النص، و إنما هي مندسة في ثناياه على شكل "فراغات، و هذه الفراغات، تمثل في جوهر النص (بقع إبهام) أو (أماكن غموض) و تلك يستشعرها القارئ في تعامله مع النص، فتصبح بالنسبة له أهدافا يجب استكمالها لملء فراغات الغموض" (17).

و لعل أهم ما يستنتج مما تقدم ذكره، هو أن الاتجاه القرائي الظاهراتي يركز على فعالية القارئ في استقطاب الدلالة النصوية و إعادة بنائها من جديد، و يحصر الفعالية بالضبط في كفايات هذا القارئ، التي تخوله ممارسة النشاط الإدراكي الذي يتيح له استلهم طبقات العمل في وعيه، داخل إطار يتم التعامل فيه مع المواضيع غير المحددة بنفس طريقة التعامل مع المواضيع المألوفة لدى القراء، المعطاة بواسطة تأليفها (18).

وهو المنحى الذي استطاع بموجبه هذا الاتجاه أن ينأى بحدث الوعي القرائي عن التأثيرية والانطباعية، بجعله كفعل يحاور "البنية المجملة" ذاتها ويتفاعل معها عن طريق الاستجابة التأويلية، المعتمدة على عاملي الفهم والإدراك، وأن يقدم فضلا عن هذا تصورا منهجيا للظاهرة الأدبية، تصور سرعان ما أمسى مرجعية لمختلف المباحث القرائية، وعلى الأخص منها تلك التي واصلت الاشتغال تحت مظلة "هوسرل" (Husrel)، "هيدغر" (Hudger) "سارتر" (Sartre)، "ميرلوبونتي" (Mirloponi)، "غادامير" (Gadamer) ... وغيرهم (19)

17- نفس المرجع، ص: 38.
18- سامي إسماعيل، جمالية التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبيرت ياكوب وفولفغانغ إيزر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص: 185.
19- ناظم عودة، نظرية التلقي (الاتجاهات والأصول)، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1995، ص: 70.

2- "الهيرمنيوطيقا":

لا يمكن الحديث عن هيرمنيوطيقا "جدامير" من حيث الماهية و كيف تشكلت، و من أين استمدت مفاهيمها النظرية و الإجرائية من دون موضعة مصطلح الهيرمنيوطيقا في حد ذاته تحت مجهر التحديد و الأضواء الكاشفة للمفهوم في عموميته و خصوصيته.

✓ الهيرمنيوطيقا (Herméneutique) من أحضان اللاهوت إلى فضاء التأويل:

إن مصطلح الهيرمنيوطيقا الذي شاع و ذاع في بحوث و دراسات المهتمين بمجالات التلقي بصفة عامة، و الباحثين في نظرية التلقي و التأويل المفتوح بصفة خاصة، هو مصطلح قديم، تمت ترجمته كغيره من (كثير) المصطلحات الأجنبية ترجمة حرفية، أو بالأحرى هو مصطلح معرب يعني في مفهومه - الذي تبلور منذ العام 1654- علم التأويل أو فن التأويل، و يرى الكثير من الباحثين أن له جذوره ضاربة في الأعماق تمتد إلى التأويلات الرمزية (allégorie) التي خضعت لها أشعار "هومر" (Homer) في القرن السادس قبل الميلاد، و لكن مع ذلك يظل الثابت أن المصطلح استعمل أول ما استعمل في البيت اللاهوتي، من طرف المهتمين بتأويل النصوص الدينية - الكتب المقدسة - الإنجيل و التوراة، للإشارة إلى الآليات و الطرائق القراءاتية المشروعة في دراسة النص المقدس، التي ينبغي أن يلتزم بها كل مؤول في هذا النطاق. و بمعنى من المعاني انطلاقا من الوسط اللاهوتي تأسس اصطلاح الهيرمنيوطيقا، بنية الاضطلاع بـ "تكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص المقدس، و كذلك حواشي و تفسيرات المعاني (exégèses)، أي شروحات و تفسيرات المعاني الموجودة في النص و تحديد وجوه تطبيقها عمليا في الحياة"⁽²⁰⁾ من حيث الجانبين الواقعي و الروحي.

و عند العودة إلى مباحث النقاد و المفكرين الغربيين الذين تدارسوا المفهوم الهيرمنيوطيقي، نكاد لا نجد اختلافا بينهم حول منبت و منشأ المصطلح، حيث يتفق جميعهم على المشار إليه، بيد أن ما لا اتفاق حوله يكمن في توظيف المصطلح من حيث الماهية، و يكمن أيضا في زخم و تباين الرؤى النظرية التي تناولته.

فعلى المستوى الأول - بتقدير حامد أبو زيد - الهيرمنيوطيقا انطلاقا من مدلول المنشأ "تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح (exégèses)، على اعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير

²⁰ - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص: 90 / 89.

نفسه في تفاصيله التطبيقية ، بينما يشير المصطلح الأول إلى نظرية التفسير⁽²¹⁾، و يعد هذا من الإشكالات التي تطرح على صعيد الإجراء في النقدين الغربي و العربي لمفردة الهرمنيوطيقا.

أما على المستوى الثاني، فإننا نلقى زخم من الرؤى والتنظيرات المتباينة حول مسألة الهرمنيوطيقا.

- فلقد عرفها "شيلرماخر" (Schleiermacher) بأنها: "فن امتلاك الشروط الضرورية للفهم"⁽²²⁾.

- وذهب "جورج غوسدروف" (Gorj Gosdrove) إلى اعتبارها: "ذات أصول دينية أملتها الحاجة إلى تأويل النصوص الدينية".

- وبرؤية أخرى قدم "فيلهيلم ديلتاي" (Wilhelm Dilthey) الهرمنيوطيقا: "على أنها منحى معرفي ينهض بتحليل وتأويل أشكال الكتابة في العلوم الإنسانية"، معتبرا أن "الهرمنيوطيقا تهدف إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك و الفهم"⁽²³⁾.

- بينما اعتبرها "هانز جورج جادامير" (Hans Gorge Gadamer): (و إن طور مفهومه لاحقا) بأنها "تنهض بعملية الكشف و بتقنيات خاصة عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني و التوراة"⁽²⁴⁾.

وإذا كان هذا الفريق من الباحثين ربط الهرمنيوطيقا بالتفسير أو التأويل أو الفهم، فإننا نعثر على فريق آخر حاول وصلها بجوانب أخرى، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، أننا نلقى "مارتن هيدغر" (Martin Hidger) "يقيم الهرمنيوطيقا على أساس فلسفي، أو يقيم الفلسفة على أساس هرمنيوطيقي"⁽²⁵⁾، وحسب "حامد أبو زيد" كلا العبارتين صحيح طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود وأن الفهم هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود في نفس الوقت.

و عموما ليست هذه المفاهيم التي رصدناها إلا غيضا من فيض الأوجه و الآراء المتشعبة، التي تدارست سؤال الهرمنيوطيقا، و طبعا لا المقام و لا حيز الورقة يسعانا للحديث عن جميعهم

²¹- نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، 1991، ص: 13.

²²- f, Schleiermacher, d.e :the hermeneutics, outline ofthe.1819.lecturess, trans by j. Wojtek in the hermeneutic tradition from ast. to ricour, ed by goyle, lormiston and Alan a. Shrift, new York, 1990,p,92.

²³- Dilthey. w, meaning in history, ed truss and intro, by Rickman, h.p .london,1961, p67.

²⁴- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، 1992، ص: 55.

²⁵- نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص: 30.

،و لذلك سنكتفي بتسليط الضوء على أبرز الأعلام الأوائل الذين تجاذبوا المفهوم على مراحل متلاحقة، لنتعرف في آخر المطاف على أطوار المخاض الهرمنيوطيقي و ما انتهى إليه.

✓ الهرمنيوطيقا "مقاربة إبستمولوجية":

يذهب الغالب الأعم من المترجمين و النقاد إلى أن الهرمنيوطيقا هي "علم التأويل" أو التأويلية أو نظرية التأويل، وأن المنبت الأول للمصطلح يوناني خالص، كان يعبر عنه بـ (Hermeneuein) الذي معناه الترجمة، أو نقل دلالة أو تفسير شيء من لغة إلى أخرى في سياق تشفيري معين، بغاية الفهم و الاستيضاح و الاستبيان.

و من هذا المنطلق أصبح - فيما بعد - اصطلاح (Herméneutique) وبصفة شاملة "يشير إلى تفسير الإشارات النصية، باعتبارها عناصر رمزية معبرة عن النص و عن الحضارة التي نشأ أو ظهر فيها"⁽²⁶⁾، و شاع بهذا المفهوم في مباحث و دراسات الفلاسفة و رواد النقد، الذين اشتغلوا في حقل القراءة و التلقي الأدبي.

و لدى الارتداد إلى أصل المفردة (الهرمنيوطيقا)، نلقى الأساطير اليونانية تكشف أن (Hermes) أي (الإله) هو إله تفسير رسائل الآلهة للبشر، ويجري الاعتقاد أنه نظير هذه العلاقة، ارتبط المنشأ الأول للهرمنيوطيقا كحقل معرفي بتأويل الكتب المقدسة، ومن ثم تخندق في مضمار فقه اللغة. و تشير الدراسات الغربية في هذا المضمار، أن الصورة الأولى التي تمظهرت عليها الهرمنيوطيقا كنشاط يضطلع بتفسير النصوص و شرحها بدأ مع الرواقية، و كان ينهض بما يعرف بالقراءة المجازية التي وجهت اهتماماتها في هذه المرحلة المتقدمة من التاريخ إلى فهم المعنى المستتر في الأساطير الهوميرية (جهود اليونانيين في فهم الملاحم الهوميرية)، متقصدة البحث عن النية المبيتة للمؤلفين و المقاصد التي يضمرونها في ثانيا إبداعاتهم، غير مكتثرة بالجانبين القواعدي و البلاغي في النصوص⁽²⁷⁾.

و من ثم فإن المصطلح و إن ظهر أول الأمر باليونان فإنه تلقى الرعاية و الاحتضان بالكنيسة، ذلك أن الجدل الذي احتدم بين "الكاثوليك" و "البروتستانت" حول تفسير الكتاب المقدس، و ما نتج عنه من نقاش مستفيض خلص بكل طرف إلى وضع معايير و طرائق نظرية إجرائية بغية ضبط إيوايات الفهم و التأويل، و شكّل هذا العمل في حقيقة الأمر اللبنة الأولى التي انطلقت منها الهرمنيوطيقا⁽²⁸⁾، و باتساع رقعة البحث عن تأويل ناجع للكتب المقدسة، انبرى أنموذجان اثنان للقيام بهذا الأمر هما "الهرمنيوطيقا اللاهوتية لأباء الكنيسة" و "هرمنيوطيقا عهد الإصلاح"

²⁶ - سمير حجازي، المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، (فرنسي عربي، عربي فرنسي)، دار الراتب الجامعية، بيروت لبنان، 1993، ط1، ص: 96.

²⁷ - فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشال أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز النماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص: 13.

²⁸ - أنطوني كيربي، الهرمنيوطيقا، تر: سامح فكري، مراجعة صلاح قنصوه، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، ع1، القاهرة، 2000، ص: 227.

،الذان أفضى تعاطيهما مع الكتاب المقدس في تاريخ الثقافة الأوروبية إلى بلورة رؤيا للتأويل – الهرمنيوطيقا – و لكن ظلت مرتبطة بفكرة الكتاب، التي تفترض مفهوما لاهوتيا، مؤداه أن العمل تسيطر عليه سلطة مبدعه، أي أنه وحده الذي يدرك معناه، و لقد كان لهذا المفهوم طابع نفسي للتأويل عنى أيما عناية بما يعرف "بواقعة الكلمة"، التي تحظى لديها الواقعة بشرف الواقعة الكلامية بامتياز، و هذه الواقعة الكلامية - باعتقاد اللاهوتيين - هي الرسالة المبلغة، التي هي بشارة الرسل، و يتحقق معنى الواقعة الأصلية أمام ذاته في الواقعة الحاضرة التي نمارسها على أنفسنا في فعل الإيمان⁽²⁹⁾.

غير أن هذه الجهود - حسب جادامير - "لم تكن لتفضي إلى نتيجة، لأنها لم تعد أسلوبا يرشد ممارسة الناقد أو اللاهوتي، و من ثم كان لابد من نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون "علما" أو فنا لعملية الفهم و شروطها في تحليل النصوص، و يعود إلى "فريدريش شيلرماخر" (friedrich Schleiermacher) الأولوية في هذا"⁽³⁰⁾.

وعلى هذا النحو من نافل القول أن الهرمنيوطيقا لم تتضح معالمها من زوايا الماهية والخصوصية، إلا بعد خروجها من فضاء اللاهوت إلى فضاء التأويل، و بالضبط في الفترة التي تجاذبها من حيث المفهوم فلاسفة و مفكرون، أدلى كل منهم بدلوه و ساهم كل واحد بقسطه في بلورة مجال اشتغالها برويته الخاصة، و يمكن تصنيف هؤلاء على النحو التالي:

1-فريدريش شيلرماخر(f, Schleiermacher) (1768- 1834):

يصنف هذا المفكر من ضمن الأوائل الذين سعوا إلى تأسيس ميدان معرفي للتأويل، يشغل خارج نطاق النصوص الدينية وغير محتكر من طرف الكنيسة، ولأنه كان يدرك أن تحقيق هذا يعني تقديم الإضافة اصطنع اصطلاحا جديدا، سماه "الدائرة الهرمنيوطيقية" (hermeneutique circle)، وقصد بها أن البعض فيما ينتمي إليه، لا يدرك على حقيقته المفهومية بوعي تام، إلا في إطار الكل، والشأن إياه ينطبق على هذا الأخير (أي الكل) في شكل علاقة دياكتيكية.

ومن ذلك: أن معنى المفردة يتشكل تبعا للتركيب الجملي الذي تنتمي إليه، والتي هي منه جزء من كل، وبعلاقة جدلية الأمر ذاته ينطلي على الجملة، التي لا يكمن استيعابها بأي حال من الأحوال إلا في دائرة ما يؤثثها من كلمات.

²⁹ - بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، المغرب، ص: 129.

³⁰ - سامي إسماعيل، جمالية التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبيرت يابوس وفولفغانغ ايزر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط: 1، 2002، ص: 76.

بناءً على هذا أقام (فريدريش شيلرماخر) تصوراً مؤداه بأن الفهم هو نتاج التعالق العضوي - أو دينامية هذا التعالق - الكامن ما بين (البعض و الكل)، أي بداخل (الدائرة الهرمنيوطيقية) التي على منوالها فقط يتحدد إدراك الأشياء و استلهاها.

و لقد تركت هذه الرؤية انطباعاً حسناً و وجدت لها صدى في أوساط الحقول المعرفية التي كانت بحاجة إلى قيم إجرائية بخصوص التأويل آناء القرن التاسع عشر، فسادت كنظرية تأويل جديدة في محيط المفكرين، و كان هذا حافزاً آخر لـ "فريدريش شيلرماخر" دفعه إلى الارتقاء بمباحثة و توسيع دائرتها، و ذلك بالانتقال من الاضطلاع بالأعمال الأدبية و استنطاق مضامينها، إلى الاضطلاع بتدريس الفعل الذي يمثل بؤرة تفتق التأويلات أو مركز إشعاعها، و بعبارة أوفى التحول من إيلاء العناية و الاحتفال بعنصر "الموضوع" الذي يسقط عليه التطبيق إلى التركيز على مركز النشاط التأويلي نفسه، أي المركز الذي يشرف على بث المعارف التأويلية، و انتهى به هذا إلى اعتبار أن الفهم على علاقة عضوية وظيفية مع التأويل لا حدود لها⁽³¹⁾، بناءً عليه انتقل "شيلرماخر" إلى مرحلة جديدة، قام فيها بتفعيل حيز اشتغال نظريته، فأصبحت تشتمل على شكلين من الهرمنيوطيقا:

- الشكل الأول: هو تأويل نحوي صرف (هرمنيوطيقا نحوية) يختص باستقراء الدلالة الأساسية للكلمات (مستوى سيمنطقي).

- الشكل الثاني: تأويل جمالي (هرمنيوطيقا جمالية)، يتخطى حدود اللغة إلى استكناه ذاتية المؤلف، و هذا الشكل ذو طابع تكهني، و يأتي في صميم الفعل الهرمنيوطيقي عند "شيلرماخر".

و لكن ما عيب على هذا الطرح، هو الكيفية التي يستقيم بها على مستوى الاشتغال، أو بمعنى آخر إذا كان الإجراء الأول معقولاً فإن الثاني يحمل في طياته مبالغة ما بعدها مبالغة، ففي زعم هذا المفكر أنه بوسع الهرمنيوطيقا بهذا التصور، أن تحقق إدراكاً شاملاً عن أي كاتب ينتمي إلى الماضي العميق أكثر من وعي هذا الكاتب لذاته، و السبب في ذلك حسبه، هو أنه يمكن موضعة هذا الكاتب تحت مجهر سياق تاريخي أنصع و أظهر من الذي كان متوافراً في العهد الخالي، وهكذا بقدر ما استقطبت هذه النظرية الأنظار أول الأمر، بقدر ما جعلت الكثيرين ينفذون من حولها فيما بعد.

2- فيلهيلم ديلتاي (1833-1911 Wilhelm Dilthey) :

منذ البدء سعى "ديلتاي" إلى موضعة الهرمنيوطيقا في الدائرة الفلسفية، و لكي يصيب الهدف على أكمل وجه، ذهب مستثمراً أفكار "شيلرماخر" الهرمنيوطيقية إلى تحديد الميادين المعرفية

³¹- فوزي فهمي، التأويل والتلقي، مقدمة كتاب جمهور المسرح، تأليف سوزان بنيت، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 1995، ص: 12 / 11.

،فصنف حقل العلوم الإنسانية على حدى، و حقل العلوم الطبيعية على حدى⁽³²⁾، و ألحق في هذا المضمار الفهم بالحقل الأول و التفسير بالثاني، معتبرا أن العلوم الإنسانية بمختلف صنوفها تعتمد على الفعل الهرمونيوطيقي لأن دينامية اشتغالها تدور في فلك (التأويل)، الذي يمثل طريق العبور لديها إلى إدراك أشكال التعبير الإنسانية، حيث يقتضي فهم الإنسان فهم مجمل الحركات و الصيغ المعبر عنها ثقافيا، و من ذلك أساليب التعامل و التواصل و كذا الطرائق الفنية و سوى ذلك، أي كل ما يدخل تحت مظلة الثقافة التاريخية الإنسانية، لا فقط ما يقع على كاهل النصوص، أو ما تضمه في ثناياها.

فبتقديره الباحث في العلوم الإنسانية يعد جزء لا يتجزأ من بحثه فما ينجزه عن الآخرين من الدراسات يعنيه كغيره، في حين يقتضي فهم الإنسان في البحث العلمي في الميدان الطبيعي التواجد الإنساني بالضرورة.

و على هذا الأساس اعتبر "ديلتاي"، أن إبواليات الفهم تنبني في ضوء ولوج الذات الباحثة إلى أغوار الذات المبدعة، عبر فعل إسقاط الأولى في وعي الثانية المبدعة أو المنتجة، ويتسنى ذلك باستقبال واستقراء ما اصطلح عليه بـ "العقل الموضوعي"، و الذي يعني استقبال أشكال و صيغ التعبيرات الإنسانية الثقافية بطريقة يعتمد أسلوب التلقي فيها، الانطلاق من هذه الحقائق كمعطيات تفسيرية، لينتهي عند "الخبرات المعاشة" لصاحب الإنتاج (المؤلف)⁽³³⁾، و بهذه العملية يتقمص الفعل الهرمونيوطيقي النمط القراءتي الذي يضطلع به علم النفس التأملي، الذي لا يكتفي بما يقدمه الإبداع الأدبي، و ينصرف إلى الظاهرة الخبرانية للمنتج ذاته.

و لكن لكون الافتراض دائما شيء و الإجراء شيء آخر، خصوصا إذا تعلق الأمر بتطبيق صعب المنال، يتمثل في تجسيد "التجربة الذاتية" لشخص المبدع بصفة خاصة و تجربة العقل الموضوعي بصفة عامة على شكل موضوع حتى يتاح إدراكه، أو العكس إدراك ذواتنا من خلاله، كشف "ديلتاي" بأن فكرة الصيغ التعبيرية بما تنطوي عليه من أساليب فنية، و ممارسات اجتماعية و سلوكيات و أعمال أدبية و سوى ذلك، هي الكفيل بتحقيق الغرض، ففي افتراضاته أن هذه الصيغ المعبر بها - على ما ذكرناه - هي التي تسم التجربة الموضوعية، و هي التي تفسح أمامها منافذ الخروج من عالم الذاتية أي "التجربة الجوانية المعاشة" إلى العالم البراني الموضوعي، الذي يتيح سبل المساهمة و الانخراط فيه.

وفي هذا الشأن أكد "ديلتاي" أيما تأكيد، على أن جملة ما تسفر عنه "التجارب الجوانية" للمبدعين أو "المنتجين ككل" من تعابير ليس بالمرة نتاجا عفويا، أو مجرد استرسال عابر أو عاطفي أو شيء من هذا القبيل، وإنما تجسيم موضوعي (objectification) للخطوط والأبعاد المتشردية والمتباينة للتجارب إياها، في صور ملتزمة الأجزاء.

³² - فوزي فهمي، التأويل والتلقي، مقدمة كتاب جمهور المسرح، ص: 13.

³³ - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة 1991، ص: 26/25.

و منطق هذا التجسيم أو التمثيل الموضوعي للتجربة هو الذي يمنح العلوم الإنسانية والاجتماعية غطاء الموضوعية وينأى بها عن الذاتية، على اعتبار أن "التعبير الموضوعي" في حقيقته لا يحمل في ثناياه فقط الجانب الذاتي الجواني للمبدع أو يكتفي ببث هذا، بل على النقيض من ذلك كله، فطبيعة تشاكل الذات الموضوعي - على ما سبقت الإشارة إليه - تنزاح بهذا الجانب عن الخانة الذاتية، كونها تتبلور في كنف قناة موضوعية هي اللغة في مواضع التعبير الأدبي (الكتابة الأدبية)، وهو ما معناه تجسيد تعبيرى لانشغالات عامة أو تجربة حياة أو ما شابه ذلك⁽³⁴⁾.

إن الفكرة التي أراد أن يسوق لها "ديلتاي"، ويبحث لها عن أجراً ناجعة في خضم مشروعه، هي أن هناك تعالقا عضويا و اتحادا وطيذا ما بين "الفهم و التأويل"، و لهذا بنظره لاستيعاب "الإنسان المبدع" بصورة واضحة، يقتضي الأمر القيام بفعلين متتابعين و متوازيين في إطار نشاط متناسق.

-أحدهما: تأويل الأفعال.

-والآخر: تأويل الكتابة الإبداعية.

لأن المسعى المتوخى من الهرمنيوطيقا - يقول "ديلتاي" مكررا عبارة "شيلر ماخر" الشهيرة - هو: "الفهم الجيد للمؤلف أكثر مما يفهم نفسه"⁽³⁵⁾ و منطق ذلك - يضيف - أنها تنطوي على عنصر لا يقاس بقاعدة هو التكهّن (Divination)⁽³⁶⁾، استنادا عليه وعلى المعطيات النصية، تستطيع الهرمنيوطيقا أن تحقق طفرة نوعية، وإحداث فضاء إبستمولوجي و نظري عام لإياليات الفهم و مقتضياتها و متطلباتها، و ذلك من خلال وحي جزئيات و عناصر "التجربة الجوانية" الذي يتحقق في مضمار تأويل الكتابات الإبداعية، هذه الأخيرة التي تنام على نماذج فريدة و حية لأشكال تجارب و حيوات داخلية. و يكون بهذا المفهوم المراد من الهرمنيوطيقا أن تتجاوز عتبة تأويل النصوص إلى استلهاًم حيثيات حيوات، و استنطاق تجارب موجودة بها، تم رصدتها و التقاطها و تمثلها في نسخة أخرى، أخرجتها من الدائرة الذاتية إلى الدائرة الخارجية الموضوعية قناة مشتركة هي اللغة⁽³⁷⁾.

الهرمنيوطيقا وتنظيرات هانس جورج جادامير (Hans Gorge Gadamer) (1900-2002):

يعد المفكر والناقد الأدبي "هانز جورج جادامير" (Hans gorge gadamer)، من أبرز أعلام الاتجاه الهرمنيوطيقي الذي عنى أفرادُه بقضايا التأويل والفهم، و تدارس الكيفيات التي تتعامل بها النصوص، و طرائق إعادة إنتاج المعنى وبنائه. و تفرد "جادامير" عن سواه، لأنه سعى منذ البدء إلى تدارك نقائص سابقيه من خلال مراجعة الفجوات التي تركوها، فقدم أعمالا مثيرة فتحت

³⁴- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص: 26.

³⁵- بول ريكور: النص و التأويل، تر: منصف عبد الحق، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع 3، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1988، ص: 42.

³⁶- محمود سيد أحمد، ديلتاي و فلسفة الحياة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، 1991، ص: 47.

³⁷- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص: 27.

نافذة على عوالم التأويل لم تغلق إلى يومنا هذا، أفاد منها الكثير وعلى الأخص منهم رواد جمالية التلقي.

ولقد ساعده على ذلك استفادته من قطبين هامين من أقطاب الفكر القراءاتي، الذي انصبت إهتماماته على الظاهرة الأدبية، أحدهما يحسب على الاتجاه الهرمنيوطيقي هو "ديلتاي" و الآخر يحسب على الاتجاه الفينومينولوجي و هو أستاذه "هيدجر"، فالأول شكل أحد مصادر فلسفته الذي استلهم منه الكثير، و لذا نعثر عليه يتقاطع معه في نظريته المركزية، وبالتحديد في مسألة "معرفة الأنا في الأنث"، التي تنص على أن فهم الآخر يتعين تبعا لفهمنا⁽³⁸⁾، أي بإسقاط الإنسان لذاته داخل وعي الآخر المبدع، و من ثم الشعور بانعكاس التجربة.

والثاني تتلمذ على يده "جادامير" فتأثر بطروحاته بالغ الأثر، خاصة فيما يتعلق بالتعديلات التي كان أجراها "هيدجر" على أفكار أستاذه "هوسرل"، تلك التعديلات التي طرحت مسألة القارئ والتأويل على طاولة النقاش الفلسفي، وتجسدت في فكرتين أساسيتين، وجد فيهما "جادامير" ضالته ومبتغاة فقام بأجرائهما على العمل الأدبي.

تتمثل الفكرة الأولى في إشكالية الموضوعية التي كانت تعني لدى "هوسرل"، أن المنوط بموضوع البحث الفلسفي هو الإحاطة بما يوجد بداخل الوعي لا المحسوسات الخارجية المادية، كون دلالة الموضوع تتشكل حالما تصبح الظاهرة دلالة خالصة في الوعي، أي أن ما يتراءى أمام الوعي هو الحقيقة بعينها. و هذا المفهوم تجاوزه "هيدجر" بعد أن وجده لا يستقيم إجرائيا، وأسس مكانه قاعدة بديلة مؤداها، أن التفكير الإنساني لا يخلو البتة من موقف لأنه "تفكير تاريخي داخلي - أي بالمعنى الشخصي - لا التاريخ الخارجي"⁽³⁹⁾.

أما الفكرة الثانية التي وجدت لها صدى عند "جادامير"، "فترتبط بتحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي، حيث يرى "هيدجر" أن الفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها، وأن الإنسان في إطار إعادته التفكير في مسألة الوجود استطاع أن ينتقد احتكار العلم لمعرفة الحقيقة"⁽⁴⁰⁾.

و شكلت هذه الأفكار و المعارف حجر الأساس الذي انطلق منه "جادامير"، باعثا نفسا جديدا في الهرمنيوطيقا الفلسفية (philosophies hermeneutique)، إذ زيادة على إيوائتي التأويل و الفهم أضاف عامل الحوار، لتصبح العملية الهرمنيوطيقية تعتمد على ثلاثة عناصر أساسية، تتعالق مع بعضها البعض تعالقا جدليا وثيقا هي: (التفسير و الفهم و الحوار).

وكشف في هذا المقام، بأن كل عنصر من المجموعة يستلزم الآخر دياليكتيكيا كيفما كانت الأحوال، فإذا مثلت الهرمنيوطيقا منهاجا يتوخى التأويل، فإن هذا الأخير أيضا لا سبيل له إلى

³⁸ - روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: د/ عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994، ص: 113.

³⁹ - أنطوني كيربي، الهرمنيوطيقا، ص: 231.

⁴⁰ - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 45.

المبتغى إلا عن طريق الفهم والحوار، ذلك أن التفسير "هو محاولة من الاغتراب نستشعرها إزاء موضوع ما لكونه غير مفهوم بالنسبة لنا، و بالتالي لا نشعر بنوع من الألفة و التواصل معه... وهذا يعني أن التفسير يتطلب دائما الفهم و ينطوي عليه بالضرورة، و لكن الفهم بدوره لا يمكن أن يكون فهما حقا إلا من خلال الحوار، فالفهم لا يمكن أن يتحقق من خلال نزعة منهجية تحاول فيها الذات الاستحواذ على الموضوع و إخضاعه لقواعد منهجية"⁽⁴¹⁾، و إنما عبر مسائلة الموضوع أو الأنا من قبل الذات، بدينامية حوارية تتوسم الوصول إلى اتفاق، أي إلى شيء مشترك نشعر معه بالألفة⁽⁴²⁾.

وتطالعنا هذه المرامي بأن "جادامير" لم يخرج عن التصورات المعرفية لأستاذه "هيدجر"، وعلى الأقل في المبدأ الهرمنيوطيقي الذي يرجح كفة العمل الأدبي على القصديّة المنوطة بمنتجه في باب الاهتمامات التفسيرية، و دليل ذلك أن النظرية التي يعتمد عليها تنطلق من مواطن اغتراب شعورية لتنتهي عند مواطن تواءم أو توافق شعورية.

أما عن الكيفية الإجرائية، أو السبيل إلى تأويل عمل تراثي ينتمي إلى سياق سوسيو ثقافي معين و آخر تاريخي، بمنطق حدائي يتيح أطر لتلقيه و التواصل بمعيته – و ينسحب هذا على باقي الموروثات الفنية، و أشكال التثاقف - فيجيب مهندس التأويل الأول: بأن بحث الفعل الهرمنيوطيقي ليس من اهتماماته، تصيد معنى (عن عمل ما) لجمهوره الأول، الذي عايش فترة خروجه أو لمنتجه، بل ينصب على كشف مضامينه و ملابساته للجمهور المعاصر، و هذا لأن طبيعة الفهم الذي تتبناه الهرمنيوطيكا هو في حقيقته ثمرة حوار فعال يتم بين طرفين أساسيين، هما الراهن الآني و العهد الماضي لحظة انصهار الأفاق (fusion des horizons) بينهما⁽⁴³⁾، أي أنه يستحيل أن يحدث "تحقق (لفهم) و بالتالي (التأويل) خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنية و يصلها بالماضي، وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم"⁽⁴⁴⁾.

وبالتالي فنتاج انصهار الأفاق هو الفهم الهرمنيوطيقي المتوخى، الذي يجسد "فعل فهم الذات" باعتبارّه يقدم خلاصة عن تاريخنا المعاصر، وفي نفس الوقت خلاصة عن ما يستلهمه من الماضي العتيق.

إن "العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف بمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل... كما أن كل تفسير لأدب الماضي ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية، إنما تعتمد على

⁴¹ - أنطوني كيربي، الهرمنيوطيكا، ص: 231.

⁴² - حيث كان جادامير يشكك في ماهية سيطرة العلم على مجمل المعرفة والحقيقة.

⁴³ -hans gerge Gadamer, vérité et Méthode, (les Grandes lignes d'une Herméneutique philosophique), tra: pierre fruchon/jean Grondin/Gilbert Merlio édit: seuil, paris,1996.P32.

⁴⁴ - بونير، الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص: 86 / 85.

الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها"⁽⁴⁵⁾، وعلى ما يمكن بطريقة عكسية أن تستنتقه من أسئلة أخرى كان النص إياه يريد الإجابة عنها في حوار المميز بمعية التاريخ.

و إذ ذاك فالواجب أمام هذه القضايا التي يثيرها فعل التأويل - بمنطق جادامير - هو إخضاع الزمن الغابر لمعايير الفهم الخاصة بالذات، مادامت هذه الذات و راهنها لا يقطعان حبل الصلة بالماضي، و مادام أيضا فهم الماضي هو الآخر لا يتحقق إلا في ضوء الحقائق الجزئية الموجودة في الحاضر الآني.

وبمنظور "جادامير"، الرهان معقود على النظرية الهرمنيوطيقية في هذا الصدد، حتى وإن بدت إشكالية إدراك الماضي أو إحراز فكرة ذات صلة بالتاريخ من الناحية الإجرائية على درجة من التعقيد والصعوبة بما كان. و مرد ذلك - بتقديره - أن الهرمنيوطيقا تطرح مسألة الفهم في نقطة تقاطع اندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، و هو الاندماج أو الانصهار الذي يمنح للحاضر مساحة للتحرك، تتخطى القصيدة الراهنية و تربط التواصل مع الماضي، فاسحة لهذا الأخير مكانة للتواجد في الحاضر يتلقفها الفهم للتو و يمسك بها⁽⁴⁶⁾.

✓ جادامير و "فرضية الأفق التاريخي":

توج "جادامير" فرضياته حول أبجديات التأويل بصفة عامة، و تفسير الأعمال الأدبية بصفة خاصة في كتابه "الحقيقة و المنهج" (vérité et Méthode)، بطرح اصطلاح إجرائي تمثل في "الأفق التاريخي"، و اعترف في هذا الشأن بأن لهذا الاصطلاح جذور في الفلسفة الألمانية وبالذات عند كل من "هوسلر" و "هيدجر"، و لكن بمعنيته أصبح له مفهوما آخر فحواه، "مساحة الرؤية التي تتضمن كل ما يمكن النظر إليه من موقع ما"⁽⁴⁷⁾، و برنامج اشتغاله تفسير التاريخ بغية تحقيق الفهم، عن طريق تجسير الهوية بين الزمن الغابر و العهد الآني، و كذا مقارنة المعاني ووجهات النظر، عملا بالقاعدة الثابتة من أن القارئ يستحيل أن ينتزع ذاته من المعارف الجاهزة و الحقائق المستقرة في محيطه الثقافي.

و لقد فتح "جادامير" بهذا المصطلح النظري - القديم الجديد - نافذة التأويل على سجلات التاريخ، بما تنطوي عليه من أفكار سابقة و إدراكات و خبرات، التي برأيه لا مناص من الأخذ بها إذا ما توخينا فهما شاملا و كاملا، و ذلك لأنه لا يمكن أن تقرأ النصوص القديمة إلا في سياق الأفق الذي تتكون فيه رؤيتنا، و أيضا الأفق الموازي التاريخي الذي أنتجت في حقه الزمنية هذه الأعمال و احتضن قراءتها.

⁴⁵- سامي إسماعيل، جمالية التلقي، ص: 85.

⁴⁶- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، ط1، 1999، ص: 84.

⁴⁷- بونير، الفلسفة الألمانية الحديثة، ص: 86.

و هكذا اقتفى "جادامير" خطى أستاذه "هيدجر"، بتوجهه عكس المنهجية العلمية و ربطه فعل الفهم بالمواقف المنصرمة و المنجز التاريخي⁽⁴⁸⁾، و التمايزات المستقرة في الحقل الثقافي و ما إلى ذلك، و هي القيم التي تلغي إجرائيا ثبات التفسيرات الأولى للنصوص أو كمالها أو نهائيتها، باعتبار أن هذه النصوص أثناء عمليات التداول التأويلية المختلفة التي تطرقها على مر العصور، تكتسب تاريخا من المعاني، مما يجعل إمكانات الفهم - باعتقاد جادامير - تلتصق التصاقا وثيقا "بالتراث ذاته الذي يتجسد بشكل أساسي في الأعمال الفنية و المؤسسات و اللغة على نحو خاص"⁽⁴⁹⁾، ووفق هذا فإنه في حال تجاوز النص الذي نتقصد تأويله التراث الذي يؤسس أعمالنا و خبراتنا، "فإن مشاكل خطيرة تبرز فيما يتعلق بفهم العمل على نحو أصيل إذ يبقى غريبا عنا، و يفتقر هذا الفهم الأصيل شرطيا بتمثلنا للتراث و الثقافة اللذين يكتنفاننا (و الذين نتمثل) الكثير منهما على نحو سلبي"⁽⁵⁰⁾.

و على هذا الأساس، فإن الفعل الذي ينبغي أن تنهض به القراءة في ظل الهرمنيوطيقا، هو مهمة تجسير الفجوة بين الأصالة والمعاصرة و وصل التراث بالحدث، حتى يتسنى الوقوف على معاني الأعمال الأدبية و كفيات تحولها عبر التاريخ، و بالمقابل الإمساك بالمعايير التأويلية و طرائق اشتغالها، و من ثم موضوعة قابلية للفهم.

ولما كان هذا الفعل، فعلا إجرائيا بالدرجة الأولى، يخضع في افتراضات "جادامير" الأساسية لثلاث وحدات متلازمة هي "الفهم والتفسير والتطبيق"، أقر بهذا الخصوص بأن العلامة في معظم الأحوال تظل منعزلة، لا تستطيع أن تفي بغرض المعنى، ولذلك يتطلب الأمر فعالية الذات المدركة أو العقل الواعي بإيحاءات وإحالات العلامة، لأن هذه الأخيرة في تفاصيلها الدقيقة مجرد أداة تحليل على مرجعية معينة يشغل عليها العقل بمسعى إدراكها واستلهاها.

و تأسيسا بهذا، و كون اللغة تحتل مرتبة الريادة في تمثيل التراث، و كونها كذلك تحليل على الكينونة، فإنها - بمنطقه - تعد الخيط المؤثث لنسيج الفهم، و الميكانيزم الموجه لعمليات الإدراك.

و بشكل عام فإنه و بالرغم من الأشواط الجبارة، التي قطعتها أطروحات "جادامير" في صياغة أبعاد نظرية للعملية التأويلية، إلا أنها أعتبرت من قبل البعض ناقصة، نظرا لاقصرها على الإعادة والإثراء و عدم إتيانها بالجديد، و لقد لخص ذلك "روبرت هولب" (Robert holp) في قوله بأنها افتراضات "طرحت الهرمنيوطيقا لا من أجل تقديم منهج جديد أفضل، بل من أجل المنهجية و علاقتها بالحقيقة"⁽⁵¹⁾، أي انبرت كاتجاه معرفي تقويمي، يضطلع بترقيع المسائل النظرية، أو بعبارة أشمل يدخل في نطاق نقد النقد و يعمل على خرق الحدود المنهجية التي تصطنعها النظريات التي تدعي القطعية و النهائية، و الحقيقة الموضوعية و احتكار المعرفة، و هذا الاتجاه بوصف

⁴⁸ - هانز جورج جادامير، تجلي الجميل، تحرير روبرت برنا سكوني، تر: سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، العدد 23، 1997، ص: 11.

⁴⁹ - هانز جورج جادامير، تجلي الجميل، ص: 11.

⁵⁰ - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 83.

⁵¹ - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 84.

هولب: "محاولة للوصول بين الفلسفة و العلم عن طريق [تجاوز] أفق الاهتمام المحدود للمنهجية العلمية النظرية"⁽⁵²⁾.

و لكن مع هذا و ذاك لا يسعنا إلا القول بأن "جادامير" هو من رسم و حدد -و بما لا يختلف عليه اثنان- المعالم الأرضية للفكر الهرمنيوطيقي، التي انطلقت منها فيما بعد مدرسة "كونستانس" الألمانية و على الأخص "هانس روبيرت ياكوس".

3-نظرية التلقي/الاستقبال:

لا يمكن - مثلما أشرنا إليه مع مفهوم الهرمنيوطيقا - فهم المصطلح فهما صحيحا، أو إدراك أهميته و المقصدية المتوخاة منه إلا إذا وضع هذا المصطلح موضعه من ناحية، و متى تمت مقاربتة من مختلف الجوانب و الإحالات ذات الصلة به من قريب أو بعيد من ناحية ثانية، من خلال الإشارة إلى معناه في اللغة المصدر، ثم الترجمة التي يأخذها في اللغة الهدف، بالإضافة إلى استعمالاته في الأسيقية الثقافية للغتين عينهما، و هو المنحى الذي سنحاول أن نلتزم به مع مصطلح التلقي في الديباجة التالية.

تعني مفردة التلقي في اللغة العربية الاستقبال كما أورد ذلك "الأزهري" و نعثر عليه في لسان العرب، فيقال تلقاه أي استقبله، و التلقي بمعنى الاستقبال، و فلان يتلقى فلانا أي يستقبله⁽⁵³⁾. وفي اللغة الفرنسية نلفى دلالة المصطلح تكاد لا تحيد - كثيرا - عن المتداول في اللغة العربية، إذ نجد (Réception) تعني الاستقبال أو التلقي و (Récepteur) هو المتلقي⁽⁵⁴⁾. و الشأن إياه نلفاه في الإنجليزية، حيث نعثر على كلمة (Réception) توظف بمعنى الاستقبال أو التلقي و يقال: (Réceptionniste) أي متلقيه ومستقبله للسواح و (Réceptive) متلق أو مستقبل⁽⁵⁵⁾.

سوى أن "التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال، ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب، وفي مجرى الإلف والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية، فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبرا أو حديثا أو خطابا، أو شعرا"⁽⁵⁶⁾.

ولعل ما يعزز هذه المرامي أو بالأحرى يؤسس لها كلام الله عز وجل (القرآن الكريم)، الذي نجده يلح في أكثر من موضع على ارتباط مفردة التلقي بالنص أو الخطاب، ولم يوظف قط كلمة استقبال في مثل هذه الأسيقية.

يقول عز من قائل: "فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ" ⁽⁵⁷⁾.

⁵² - محمود سيد أحمد، ديلتاي وفلسفة الحياة، ص: 34 / 33.

⁵³ - ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، (مادة لقا)، دار المعارف، القاهرة، 1979.

⁵⁴ - سمير حجازي، المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص: 286.

⁵⁵ - المورد إنجليزي عربي، ط 1992، ص: 764.

⁵⁶ - د/ عباس محمود عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 13.

⁵⁷ - سورة البقرة، الآية: 36.

ويقول تعالى: "فَإِنَّكَ لَتَلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ" (58).
 ويقول تعالى: "إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ" (59).
 ويقول تعالى: "إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِالسِّنِّتِكُمْ" (60).

وورود لفظة التلقي مرتبطة بمعنية النص في القرآن الكريم لنن دلت على أشياء أخرى، فإنها قد تحيل فيما تحيل إليه في جملة ما تنطوي عليه ثنائياها من إحالات دلالية وإيحاءات إشارية، إلى ذلك التفاعل النصي الذي قوامه "المُلَقِّي و المتلقي"، و الذي ينهض في الواقع على تفاعل نفسي وكذا ذهني إدراكي إزاء النص. تفاعل يتوخى تحيين النص و تحقيق فعله، و لو أنه في هذا الموضع شتان بين المقارنة بين قدرة الملقي للنص و متلقيه، و لكن مع ذلك ربما يستقيم المفهوم من باب الإشارة إلى درجة الفهم و التأويل "حيث ترد لفظة "التلقي" مرادفة أحيانا لمعنى الفهم و الفطنة، و هي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها، و لم تغب كذلك عن أدباءنا ورواد التراث النقدي، و هم يميزون في استعمالاتهم - و إن لم يصرحوا علانية - بين إلقاء النص أو إرساله، و تلقيه أو استقباله، فأثروا الإلقاء و التلقي و جعلوهما فنا و خاصة في مجال النص الخطابي..."(61)، إثارا لا يبدو أبدا عفويا و إنما يحمل في مضانه أن للنص سلطة(62)، تخوله مرتبة التلقي بخلاف سواها، لأن هذا التلقي سيسعى إلى تحديد المرجعية التي يستمد منها النص سلطته، و من ثم تأويل لغته أو بالأحرى تحقيق فعل الفهم للرسالة التي ينطوي عليها (النص).
 إن علاقة التلقي بالخطاب هي التي جعلت الكثير من علماء اللغة والنقد، يقرون بأن النص يفقد قيمته الجمالية خارج إطار التلقي الملموس له، و يستدلون على ذلك بأنه من جملة الشوائب التي ألمت بالشعر العربي، يوم تم "التحول به من فن مروي مسموع إلى فن كتابي مقروء، لأن التفاعل مع النص لا يتم من جانب واحد، بل يتم في إطار تتواصل فيه اهتمامات الملقي بمشاعر المتلقي ولهذا يعبر عن فقدان التفاعل مع النص في هذه العملية بقولهم (فلان لا يلقي بالا لما يقال)..."(63).
 و بمعنى أدق إن متلقي الخطاب في حالة السماع يستحضر الذوق و يعرض صفحة قلبه ليتلقى المسموع، لأن "الإلقاء مرتبط بإحضار القلب... و من باب أولى يكون التلقي"(64)، و منه يكون موقف الذات من النص موقفا حدسيا (attitude intuitive) و عيانيا مباشرا، و هذا الموقف هو الذي عبر عنه الجرجاني بـ "الإحساس الروحاني" لدى قوله: "إن المعول في فهم النص على الذوق و الإحساس الروحاني و ما يعرض في نفس السامع من الأريحية"(65)، و هو الأمر عينه الذي جعل الجاحظ يركز على مكانة الجمهور المتلقي، و لقد أكد على ذلك في أكثر من موضع لعل

58- سورة النمل، الآية: 6.

59- سورة ق، الآية: 17.

60- سورة النور، الآية: 15.

61- د. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 14.

62- لكلمة التلقي طبعاً.

63- د/ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 14.

64- نفس المرجع، ص: 14.

65- بدري عثمان، النقد اللغوي الحديث، جريدة المجاهد، عدد 834، أوت 1976، الجزائر، ص: 18.

أهمها قوله: "فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، و تنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، وحبّرت خطبة أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمره عقلت إلى أن تنتحلّه و تدعيه، و لكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له و العيون تحدق إليه و رأيت من يطلبه و يستحسنه فانتحلّه (...). فإذا عاودت الأمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة و القلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة، و اجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه..."⁽⁶⁶⁾، و واضح من كلام الجاحظ أنه يتقصد العلاقة العضوية و طبيعة هذه العلاقة الكامنة ما بين النص و التلقي، أو ما بين النص و المتلقي.

و على العكس من ذلك تماما فإن استعمال مصطلح التلقي في اللغات الأجنبية، وكما سبقت الإشارة إليه له علاقة بالإنف و العادة، حتى وإن كان هذا الإنف و كانت العادة يكلفان الخروج عن قواعد و ضوابط اللغة، بدليل أننا نلفي "مصطلح الاستقبال - الذي تمخض عن نظرية التلقي ظل في البداية - غريبا عن آذان الناطقين بالإنجليزية ... لأنهم ألفوا استخدامه في موضع آخر"⁽⁶⁷⁾. ولقد كان هذا من الأسباب التي أدت إلى فتح نقاش مستفيض بين المدارس الغربية حول المصطلح، يتوخى إبراز دلالاته و مراميّه، نقاشا حرصوا في غماره أيما حرص على ضرورة التمييز بين دلالة "الاستقبال" و "الاستجابة" تجنباً للالتباس أو التداخل ما بين المفهومين، لأن ما كان يساورهم هو "أن المصطلح الجديد قد يجرّد القارئ في علاقته بالنص من معنى الاستجابة أو يجرّد النص من معنى التأثير في القارئ"⁽⁶⁸⁾. و لو أن هذا في واقع الأمر لم يكن إلا الشجرة التي تغطي الغابة، ذلك أن الإشكال الحقيقي كان يكمن في عدم وجود إجماع حول مفهوم الاستقبال في حد ذاته ما بين المفكرين و المنظرين فترة ظهور المفهوم في الساحة الغربية، باعتباره - المصطلح - قد جاء كرد فعل على ما كان موجودا و سائدا، فما يطالعنا به محتوى نظرية التلقي بالإضافة إلى "الأجواء العقلية و السياسية التي صاحبت ظهورها أن أساس المشكلة بين المتناظرين ليس فقط فقدان التأثير المتبادل، بل مصدرها الخلافات المذهبية الحادة بين أطراف الحوار من رواد الرمزية و البنيوية، و الجمالية الماركسية و الشكلية الروسية، [أي أن النظرية جاءت] تمردا على تلك المذاهب المنتشرة في ألمانيا آنذاك، و لعل اختيار مصطلح الاستقبال بالذات كان يمثل لدى أصحابه معنى من معاني التمرد على النقد الماركسي"⁽⁶⁹⁾.

و لكن مع مرور الوقت استتب الأمر للمصطلح و اغتدت الخلفيات التي صاحبت ظهوره من الماضي، خاصة بعد أن أضحي متداولاً ما بين الباحثين في الأوساط الجامعية، و قد كانت أول دراسة ظهر فيها مصطلح الاستقبال [تحمّل] عنوان "المشكلات التاريخية و الاجتماعية لاستقبال الأدب"، دراسة أكاديمية أشرت بوضوح على حقيقة الإشكال الذي كان يساور النقد الغربي

⁶⁶ - الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، لجنة التأليف والنشر، مصر، 1948 ج2، ص: 2031.

⁶⁷ - د/ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جمالية التلقي، ص: 14.

⁶⁸ - نفس المرجع السابق، ص: 15.

⁶⁹ - نفس المرجع السابق، ص: 15.

، ورصدت طبيعة الصراع و مهدت الطريق لبحوث أخرى في ما بعد تناولت استقبال الأدب بصفة عامة و النص بصفة خاصة⁽⁷⁰⁾.

وبهذا الشكل ارتبط مصطلح التلقي في اللغات الأجنبية، تارة باستقبال النص، وتارة بأمور أخرى حسب ما ألفته واعتادت عليه الأذن، بينما في اللغة العربية ظل مرتبطا أشد الارتباط بطبيعة الممارسة والاستخدام لدى اصطناع الاستقبال مكان التلقي أو العكس.

نظرية التلقي أو (الاستقبال) حدود المفهوم والماهية: (théorie du réception)

من دون العودة إلى الجذور والإرهاصات الأولى التي ساهمت أو بالأحرى مهدت الطريق من قريب أو بعيد لميلاد نظرية "التلقي"، والتي يمكن إجمالها في الآتي:

- الشكلائية الروسية.
- بنيوية براغ (Bragg).
- ظواهرية رومان إنجاردين (roman ingardin).
- هرمنيوطيقا جادامير (gadamir).
- سييسولوجيا الأدب.
- اللسانيات التداولية، وقبلهم جميعا أرسطو و فكرة التطهير و كذا البلاغة و التراث العربي⁽⁷¹⁾.

تعتبر نظرية التلقي في مفهومها الشامل والدقيق النظرية التي تعنى فيما تعنى به، بمجموع "القواعد والمبادئ التي تعالج المعنى والبناء في العمل الأدبي، باعتبارهما ناتجين من التفاعل ما بين النص والقارئ، هذا الأخير الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من معرفته لوظائف وأهداف وعمليات الأدب باعتباره المبدع المشارك لا للنص ولكن لمعناه وقيمه وأهميته، بوساطة ثقافته اللغوية وإيحاءاته النفسية والاجتماعية " ⁽⁷²⁾. و بخلاف النظريات السابقة التي اشتغلت على النص الأدبي سواء تلك التي عنيت بالمكونات البنيوية للخطاب الأدبي و ما يتصل بلغته وأسلوبه، أو تلك التي قاربت العمل من خلال السياق التاريخي والاجتماعي، أو نظرت إليه على أساس إيديولوجي، أو تلك التي حاولت دراسته سيميائيا و علامائيا... و سواها، نحت نظرية التلقي منحى آخر، إذ من ناحية حملت على عاتقها العمل على إعادة الاعتبار للقارئ، مسقطه ضوءها على دوره و كذا مركزيته في إدارة و صناعة العملية الإبداعية وتلقي النصوص، متجاوزة اهتمامات النظريات السالفة و "من ناحية أخرى (مثلت) زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص و معطياته التعبيرية، و استبدلت بها لغة الأسطورة أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعي الإنساني و دفانته التي لا تمثل في تاريخ البشر قيمة"⁽⁷³⁾.

⁷⁰- روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص: 20.

⁷¹- يجمع علماء اللغة العربية على تعريف البلاغة بأنها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" وفي هذا الدلالة الشافية الوافية على الاهتمام بعنصر المتلقي في إدارة الخطاب أو صياغته، هذا بالإضافة إلى ما جاء به أبو بكر الباقلاني في أسرار إعجاز القرآن الكريم " أو ما يعرف بنظرية التمكين.

⁷²- سمير حجازي، المتن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص: 227.

⁷³- د/ عباس محمود عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 17.

فهذه النظرية تعد حركة تصحيحية لمسار النقد الغربي، لأنها انبرت منذ لحظة التأسيس "لتصحيح زوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما، القارئ والنص..."⁽⁷⁴⁾.

واللافت للانتباه و المثير في آن واحد في هذه النظرية – التلقي – أن احتفالها بعالم المتلقي، وإن بالغت في الاهتمام به كثيراً، لا ينطوي في ثناياه على نزعة أو على خلفيات مسبقة أو مضمرة، فهي تعترف بالعلاقة العضوية لهذا المتلقي بمعية النص، بعيداً عن أي ملابسات خارجية، إنها تنظر إليها على أنها "ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية كما هي في المذهب الرمزي، وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة"⁽⁷⁵⁾، وفي الوقت ذاته "تشتمل (هذه العلاقة) على دلالة جمالية و تاريخية، (فأما) الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة، يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل، أما الدلالة التاريخية فتبدو كما لو كانت مفهومة و مدركة حيث تصبح قاسماً مشتركاً للقارئ الأول، و يمكن أن تكون هذه العلاقة عملاً خلافاً مستمراً أو ثرياً في سلسلة من حالات القبول المتتالية"⁽⁷⁶⁾، أي أن الاستقبال الجمالي يحقق القيمة الجمالية للعمل الأدبي و لتاريخ الأدب.

إن نظرية الاستقبال تؤكد و للمرة الألف أن النص لا تسد رمقه قراءة واحدة، و لا يشفي غليله إن صح التعبير كشف ما يختزل بداخله من قيم فنية جمالية، وإنما عديد القراءات إلى أن يستقر به المقام على القراءة التي تسبر أغواره و تفكك شفراته و تملأ فراغاته و فجواته، وبذلك هي تعترض على القيم التي لطالما زكتها النظريات السابقة و اكتفت بها، مدعية أن النص قائم بذاته و مكتمل بما يوجد في ثناياه من مكونات، و أن القارئ لا يعدو أن يكون في الحركية الإبداعية برمتها سوى مجرد مستهلك، سيجد للتو في النص الحاجة التي يبحث عنها و يحقق غايته، متجاهلة أن العمل بما يحمل في طياته و بصحبة مؤلفه هو في "حاجة مباشرة إلى تعاون من القارئ المدرك للإبداع، [و أن النص يحتوي] دائماً على فراغات لا يملؤها إلا القارئ"⁽⁷⁷⁾، و متناسية "أن النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ"⁽⁷⁸⁾، و أنه لا ترجى له و منه قيمة إلا في حالة القراءة.

ولكن ليس أي قراءة وليس أي قارئ، فالنظرية الجديدة لا تعترف بالمتلقي المستهلك، لأن أعرافها ومبادئها لا تؤمن به، فهي تقتضي قارناً آخر يعرف بالقارئ المشارك، مرتبته من مرتبة المبدع في النص، يأتي في تقديرها "مشاركاً في صنع النص، تسجل استجابته للنص نسيج الموقف

⁷⁴- نفس المرجع السابق، ص: 17.

⁷⁵- نفس المرجع السابق، ص: 18.

⁷⁶- د/ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 108.

⁷⁷- نفس المرجع السابق، ص: 93.

⁷⁸- فولغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ت: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، 1999 ص: 11.

النقدي برمته... لأن عمليات التلقي المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معا، و تنمي إحساسهما بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات لانتهائية، تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة جديدة"، و هكذا يستمر النص مفتوحا إذ مع كل قراءة جديدة تتمظهر سلطة جديدة تحاول أن تترك بصاماتها وتفرض منطقها، خاصة وأن من يقف خلف هذه السلطة يتقدمون إلى النص دائما بإدراك مسبق مفاده، أن النص ناقص لا محالة، و أنه لا مناص من إتمامه من خلال تلقيه، وبهذا المنظور تغتدي كل قراءة تتطوي على "تفاعل خلاق و مشاركة حقيقية بين النص و القارئ [كونها تعتبر أن] العمل الأدبي يحتاج تعريفا، و بسبب طبيعته و بنيته إلى مساهمة الموجه إليه الإيجابية، فالعالم الذي ينشئه النص لا يمكن له إلا أن يكون ناقصا..."⁽⁷⁹⁾، ولذلك يعد مشروطا أو مرتبطا بمن يكمله أو يتممه، ألا و هو القارئ الذي غالبا أو في معظم الحالات "يكمل النص في أربعة ميادين أساسية، هي ميدان الاحتمال أو مشابهة الواقع، و ميدان تلاحق الأحداث و تتابعها، و ميدان المنطق الرمزي، و أخيرا ميدان مغزى النص العام"⁽⁸⁰⁾.

وإذا كان هذا فيما يتعلق بطبيعة القارئ، فإن "نظرية التلقي" في ذات النطاق وهي تتغيا استنطاق العمل الأدبي لا تضع في حساباتها المنتج، أي لا تغير اهتماما لمنتج النص/ الكاتب، سواء أكان شاعرا أم ناثرا، وبمعنى أدق هي تعتبر الإحاطة بأحواله النفسية والتاريخية لا تجدي نفعا ولا تدخل في صميم العملية الإبداعية، وأبعد من ذلك هي بالنسبة لها "ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه المتلقي في تعامله مع النص. فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحول هام من صاحب النتائج إلى النص و القارئ"⁽⁸¹⁾، أو بالأحرى تتبنى هذه الرؤية النقدية القارئ و تستغني عن المؤلف، حيث يستبعد روادها "دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف، لأن النص في ذاته أو في ارتباطه بصاحبه لا يمثل - حسبهم - فنا مالم يخضع لعملية الإدراك"⁽⁸²⁾، إذ يضعون في اعتباراتهم أن التجربة القراءاتية تنهض على "الإدراك و ليس الخلق... الاستقبال وليس الإنتاج - ومرجعهم في ذلك- أن الاستقبال هو العنصر المنشئ للفن"⁽⁸³⁾.

ووفق هذا التصور يختزلون المسافة و التكاليف و يصطنعون طريقا بلا منعرجات ولا انعطافات، يمر مباشرة من الإنتاج إلى المنتج إليه، من الناقص إلى المتمم، من العمل إلى المشتغل عليه، صاحب الاختيار و الذوق، وذلك ضمن وتيرة إجرائية تحاول مواكبة الإبداعات وهي على صورها الأخرى التفاعلية بمعية قرائها، خارج حيز السياقات الخارجية المختلفة، وبعيدا عن مبدعها.

ولأن دينامية عمل هذه الوتيرة تترصد القراءات القديمة كما الجديدة، تنخرط نظرية التلقي بطريقة غير مباشرة في تاريخ الأدب، حيث يتداخل في مضمار العملية الإجرائية فعل التلقي مع تاريخ الأدب، كونها وهي تتغيا الاطلاع على استجابات القراء، تنهض بجرد وتتبع آثار القراءات

79- د/ حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 63.

80- نفس المرجع السابق، ص: 65.

81- د. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 18.

82- نفس لمرجع السابق، ص: 19.

83- روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص: 32.

السالفة للإبداعات الأدبية التي ساقها القراء الأوائل، بغية تشكيل فضاء مرجعي يتأتى وإياه، معرفة الحقب الزمنية المتشعبة والأجيال التي عاشت في زمنها هذه النصوص، وكيف تم تلقيها في تلك الأزمنة من طرف مستقبلها على اختلاف قراءاتهم وأذواقهم.

ففي تقدير "جمالية التلقي" الأعمال الإبداعية تنفتح على متعدد من التأويلات لا حصر لها، له علاقة بتاريخها أكثر منه بشعريتها أو جنسها، مما يجعل - بمنظورها - إدراك تاريخ الأدب مرتبطاً أشد الارتباط بالوقوف على ذوق مستقبلي ذلك الأدب و طريقة استقباله، لأنهما يجسدا في الواقع المرآة العاكسة لفلسفة المجتمع، المبرزة لروح العصر، وعليه فإن "ما يقرأ خلال فترة معينة من قبل مختلف طبقات المجتمع، ولماذا يقرأ، ينبغي أن يكون السؤال الرئيسي للتاريخ الأدبي..."⁽⁸⁴⁾.

ولكن لا يعني هذا أن يستهدف البحث "القراءات السياقية"، التي اتخذت من المجتمع وظواهره معياراً للقراءة⁽⁸⁵⁾، وإنما القوى المساهمة في تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها، لأن المنوط بالاستقصاء هنا هو دور وفاعلية القارئ في استقرار الدلالة وإنتاجها، وليس الملابس الأخرى.

وفي هذا الشأن يضع ياكوس "Hans robert Jauss" اتجاهين لرصد تاريخ التلقي الأدبي:

اتجاه يقف على معالم التحولات الثقافية الكبرى التي تجلي بوضوح اللحظات الحاسمة في تحول الأنواق والذهنيات الجمالية والأدبية، واتجاه آخر يضطلع بالبحث في التاريخ الموثق لعمليات التلقي، عن طريق دراسة تلقي الأعمال الإبداعية والمؤلفين.

ولبلوغ مجموع هذه الأهداف موضعت نظرية الاستقبال جملة من المصطلحات تبلور رؤيتها النقدية النظرية والإجرائية، كالاستيعاب، الاستقبال، الاستجابة، التقبل، أفق التوقع... و سوى ذلك، كلها مجتمعة تؤثر على نفس المفهوم، ألا وهو الحضور المستमित لعامل التلقي في فهم وتأويل الإبداع من منظور جمالي وتاريخي، وتصب في ذات البوتقة ألا وهي أن حياة النص و ثرائه لا يتأتيان إلا في نطاق ذلك التواصل المؤجل إلى حين، باعتباره خاصية تسم النص المكتوب، يحيا عليها ويتغذى منها في الآن ذاته. وبمفهوم آخر لكون "تلقي العمل الأدبي يحدث خارج إطاره الأصلي [تعتبر جمالية التلقي أن النص] يفتح على أكثر من تأويل ويقبل أكثر من تفسير، [ومنطلقها في ذلك أن كل] قارئ جديد يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته الفردية وقيم عصره وهمومه وينظر إلى النص من خلالها"⁽⁸⁶⁾.

و بهذا الشكل تتوجه نظرية التلقي مباشرة إلى بيت القصيد بإثارتها للعلاقة الجدلية الكامنة ما بين عنصري: أفق التوقع (مضمون النص)، و أفق التجربة (افتراضات المتلقي)، فاسحة المجال للحوار بين الماضي والحاضر، وهي تقحم "التفسير الجديد ضمن السلسلة التاريخية لتفاعلات

⁸⁴ - صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد، ط1، دار الآداب، القاهرة، 1999، ص:

263.

⁸⁵ - أي تفسير النصوص من خلال الإسقاطات الاجتماعية وفلسفتها الإيديولوجية.

⁸⁶ - د/ حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 28.

المعنى" (87)، في مضمار مشروع يشتغل على غلق الفجوة أو بالأحرى اكتساح الهوة الفاصلة ما بين المعرفة الجمالية و المعرفة التاريخية، التي كانت موجودة عند الشكلايين و الماركسيين، وبالموازاة و ذلك يرد الاعتبار و المكانة للنزعة الإنسانية التي تم اغتيالها و إخراجها من الحقل الإبداعي من طرف البنيويين...

و فضلا عن هذا يزعزع ويخلخل من زاوية القاعدة التأويلية الثابتة للنص، التي كانت عرفا أو تقليدا يعتد به لا يتجاوزها أيا كان، ومن زاوية أخرى يخرج من دائرة أدواته الإجرائية المفاهيم القطعية أو المطلقة التي لطالما تغنى بها النقد الكلاسيكي.

وبشكل عام المتنبع مليا أو بتمعن لخطوات نظرية الاستقبال، سيجد أن الغاية التي ظلت تنشدها و- لو عدت في عداد البعيد المنال- هي إيجاد نظرية عامة للتواصل "تحتوي على جميع الاختصاصات و تتكون منها في الوقت نفسه" (88)، نتبين ذلك من إقر رائدها الأول "ياوس" بأن النظرية "مطالبة... بالانفتاح على نظريات التواصل و السلوك و سوسيولوجيا المعرفة حتى يمكنها فهم كيفية إسهام الفن، بما هو أحد وسائط الممارسة الاجتماعية في صنع التاريخ ... و تكون السلوك الاجتماعي و تنقله..." (89)، حيث كشف بهذا الخصوص أن الهدف المنشود هو نظرية شاملة للتواصل الأدبي تعنى بهذه الحيثية في تشعباتها و تفاصيلها الدقيقة، لأن هذا التواصل بتقديره "هو عملية لا يحركها و لا ينظمها سنن معطى بل تفاعل مفيد و موسع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح و ما هو ضمني بين الكشف و الإخفاء" (90)، وبأكثر توضيح لميكانيزمات هذا المشروع المتوخى يقول "ياوس": "و يعتبر إدراك التواصل الأدبي الذي يضم ما يدعى (الظواهر الأدبية) غاية تستهدفها أبحاث جديدة، تتطلب نظرية كفيلة بذلك باعتبار التفاعل بين الإنتاج و التلقي يدخل ضمن تحليل صيرورات التلقي. فبواسطة هذا التفاعل يتم التبادل الدائم بين المؤلفين و المؤلفات والقراء، بين تجربتي الفن الحاضرة و الماضية" (91)، ويدمج "ياوس" في هذا الإطار "التجربة الجمالية التواصلية" بمعنية الثالوث الجمالي الذي يشتمل على "التجربة الجمالية المنتجة" و "التجربة الجمالية المستقبلية"، وهي التجارب التي تكنى بمصطلحاته (ياوس) "التطهير والإبداع والإدراك".

و من هنا يمكن القول أن نظرية التلقي تجسد ثمرة و خلاصة البحث الذي استمر سنينا طوالا يفتفي أثر "الأثر الأدبي"، لقد تأسست لتطرح قضاياها الشائكة على طاولة النقاش النقدي، و لتجيب عن التساؤلات التي لطالما طرحتها قضاياها، ولذلك سلطت الضوء كله على الطرف الثاني للإبداع ألا وهو المتلقي (القارئ) باعتباره مفتاح الأثر الأدبي الذي يعرف كيف يلج إلى مغاليقه، كونه

87- هانس روبيرت ياوس، جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، عدد: 484، ط1، 2004، ص: 103.

88- روبيرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نظرية)، تر: خالد التوزاني والجلالي الكدية، منشورات علامات، ط1، 1999، ص: 99.

89- هانس روبيرت ياوس، جماليات التلقي، ص: 134.

90- فولغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، 1995، ص: 100.

91- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، ص: 102.

يأتيه بافتراضات مسبقة تدرك أن الأثر بقدر "ما لا يكتسب خلوده و قيمته فقط مما يحكمه من أنساق و شبكة علاقات تشكل بنيته منعزلا عن السياق التاريخي و الاجتماعي، كذلك لا يكتسب قيمته و بقاءه من كونه انعكاسا آليا للهياكل الاقتصادية و البنى الاجتماعية، و إنما يأتيه هذا الخلود و ذلك الثراء و الزخم لأنه (الأثر) يظل فاعلا في قارنه محركا له، في الوقت الذي يتفاعل فيه هذا القارئ مع النص فيمنحه رؤاه في كل وقت و في كل عصر من العصور"⁽⁹²⁾.

و هذه الحقيقة الموجودة بالفعل و بالقوة هي التي "حذت بكثير من الباحثين المعاصرين إلى الاعتقاد بأن الآثار الأدبية تكتب على وجه الخصوص لقارئ و لجمهور (بعينه يتوجه المبدعون إليه)، فيحدث لهذه الآثار عمليات مستمرة من القراءة"⁽⁹³⁾، و حجتهم في ذلك أنه على ضفاف هذه الآثار توجد مسافة جمالية، هي في واقع الأمر التي إما تثير الدهشة و الحيرة في القارئ، و إما توخر مناطق منه، و إما تفعل العكس تخيب توقعه الانتظاري، أي أن هذه المسافة هي التي تخلد الصنيع الأدبي و تجعله غير مرتبط بزمان معين أو عصر محدد، يتفاعل مع كل الأزمنة و مختلف القراء، مثلما هو الشأن للنصوص الخالدة "ألف ليلة و ليلة"، و "مقامات الهمداني"، و "رواية دونكيشوت"... و سوى ذلك.

ولأن طبيعة هذه العلاقة -بين المسافة الجمالية و الأثر الأدبي- ذات طابع دياكتيكي يعتبر "ياوس" بأن فعل القراءة/ النقد: لا يعني "تحليل النصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا بها، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلقة بالكاتب و بالأثر، وإنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية و الاجتماعية و الثقافية من خصائص. إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا"⁽⁹⁴⁾.

لقد شكلت جماليات التلقي نقطة تحول هامة و جريئة في تاريخ الدراسات الأدبية و النقدية بإعلانها الصريح و المباشر على السنة أبرز أعلامها "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) و "هانز روبرت ياوس" (Hans robert Jaus) بضرورة الانتقال بالبحث من العلاقة بين الكاتب و نصه إلى العلاقة بين القارئ و النص، أي التركيز على عنصري النص الذي قوامه المعنى و يحمل في ثناياه تجربة الكاتب الواقعية و الخيالية، و على المتلقي/القارئ الممثل للطرف الثاني في العملية الإبداعية، الذي يتلقى أثر النص في شكل استجابات شعورية و نفسية مع ما يصاحبها من خصائص (غضب، ارتياح، تهيج، متعة، رضى...).

و بمعنى أوضح نقد التلقي يركز على الملفوظ اللغوي (النص)، و التأثير الشعوري (القارئ) الذي يأتي في شكل ردود أفعال تجاه حمولات النص، مما يعني أن الأثر الأدبي يتموضع في مرتبة وسطى بين النص و القراءة، أي بين المشاركة الحميمية و الوجدانية الاتصالية، التي تتم ما بين الذات و الموضوع.

⁹²- د/ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص: 63 / 64.

⁹³- نفس المرجع، ص: 64.

⁹⁴- د/ حسن الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، ط2، 1985، ص: 79 / 80.

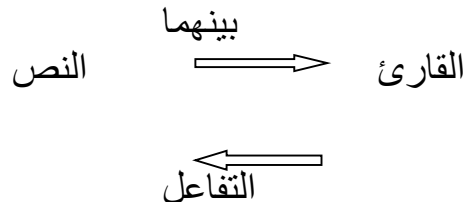
و في ختام هذه الديباجة لابد من الإشارة إلى شيء على درجة كبيرة من الأهمية، يقف عليه الباحث المستقصي لعوالم التلقي، يتعلق بتداخل و التباس المفاهيم بين "نظرية جماليات التلقي" «théorie du récéption» و "نظرية نقد استجابة القارئ"، حيث نلفى البعض من الباحثين يخلطون ما بينهما، و البعض الآخر يضعون مفاهيمهما الإجرائية في سلة واحدة على ما بينهما من تباعد و اختلاف، و لذلك ارتأينا أن نوضح المسألة في الآتي.

ما بين نظرية التلقي ونظرية نقد استجابة القارئ:

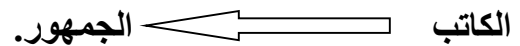
لعل أهم ما تطالعنا به عوالم التلقي، أن ثمة تباعدا وفرقا ما بين "جماليات التلقي" ونظرية "استجابة القارئ"، إذ الأولى تنهض تنظيراتها على قاعدة مفادها، المشاركة والتفاعل ما بين الصنيع الأدبي والمتلقي على النحو التالي:

- من النص إلى القارئ.
- ومن القارئ إلى النص.

وتأخذ المعادلة الشكل التالي:



بينما الثانية، تنهض تنظيراتها على التعامل مع الجمهور كمستهلك، وتأخذ مسارا واحدا هو من الكاتب إلى الجمهور.



ويعني هذا أن ثنائية (القارئ/ الجمهور) هي أحد نقاط الاختلاف ما بين النظريتين، و طبعا وحدها كفيلة بأن تجلي مدى البون الشاسع ما بين النظريتين، ذلك أن "الجمهور لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقي، إلى أفق عام من التكوين النفسي و الذوق و المعرفة، كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف في الروح العامة أو الخصائص الفردية"⁽⁹⁵⁾ أي أن تلقي الجمهور هو تلقي الدوافع المشتركة لأنه يلغي من حيزه الاستجابة الفردية، كما يحمل في طياته الشعور الجماعي الذي يكتسح الأفراد والجماعات في الغالب الأعم من خلال عدوى الإشهار أو الافتتان بالشيء، بينما على الطرف النقيض لا يعتبر القراء "كتلة أو شريحة أو مناخا، إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض أو هم

⁹⁵- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، مطبعة عمان، 1997، ص: 63.

تجسيد لفردية التلقي و خصوصيته يلامسون (النص) لا باعتبارهم محيطا عاما متجانسا بل بكونهم أفرادا يستعين كل منهم بعزلته الجسدية و الروحية على استدراج القصيدة إليه و استيعاب تفاصيلها، و لكل منهم آلياته الخاصة في القراءة أو التلقي ... و في الوقت الذي يقف الجمهور في نهاية الطريق لا يقبل العودة، فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيوي يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص⁽⁹⁶⁾. وعموما لا يحتاج الفرق الكامن ما بين الجمهور والقراء الى كبير تبرير، فقد لخص هذا "أدونيس" بقوله: "ليس لي جمهور ... الخلاقون لهم قراء"⁽⁹⁷⁾.

أما نقطة الاختلاف الأخرى فتتمثل في أن جماليات التلقي لا تتحرى عن تفكير القارئ المحسوس وإنما تتصور قارئنا يتموقع على أفق الانتظار، فيما نظرية "استجابة القارئ" تقتضي التحري المقارن عن المتلقي المحسوس.

ولقد أوجز هذا الاختلاف -رائد نظرية "استجابة القارئ"- "جاك لينهارت" بقوله: "أنا لا أستخدم مصطلحات مدرسة ياكوب كونستانس أو المدرسة الألمانية، ضمن مقياسي المسائل مختلفة، فنظرية الاستقبال التي بلورها هي نظرية تشكل القارئ المثالي انطلاقا من النص، بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن الجوانب الأسلوبية و البلاغية للنص يمكن أن تفترض قارئنا معينا أو ضمنا؛ أي قارئنا يقع على أفق الانتظار، إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على أفق تاريخي للانتظار بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال قراءة النص، و لكنهم لا يذهبون أبدا للبحث عنها من جهة هذا القارئ المحسوس بالذات"⁽⁹⁸⁾، و بأكثر تدليل أو بالأحرى حتى يثبت "لينهارت" براءة اختراعه و تميز "استجابة القارئ" عن تنظيرات "ياكوب" و "إيزر" يشير صراحة إلى أن منهجه يقوم على عمليات ميدانية تنهض على صبر الآراء والاستطلاعات المختلفة التي يجريها مختصين.

يقول بهذا الخصوص: "أما أنا فقد انخرطت منذ حوالي العشرين سنة في بحوث ميدانية حول القراءة، هدفت من ورائها إلى معرفة كيف يتعرض النص الأدبي للتحويل والتغيير نتيجة ممارسات القراءة وبالطبع لكي أتوصل إلى هذه الممارسات كان ينبغي علي القيام بتحريات معقدة، فالتحري الأول الذي قمت به مع فريق بحث متكامل كان تحريا مقارنا شمل فرنسا و هنغاريا و قد أردناه كذلك من أجل أن نعرف كيف تعالج ثقافتان مختلفتان نفس النص و بشكل مختلف"⁽⁹⁹⁾.

ولكي يعطي انطباع أوفى لم يكتف «جاك لينهارت» بهذا القدر، بل قام بدراسة أخرى موسعة مع فريق بحث آخر استطاعت (ألمانيا وفرنسا وإسبانيا) بخصوص رواية "لاغوتا كريستوف" ،هادفا التوصل إلى نتيجة عن طبيعة القراء والقراءة ما بين البلدان الثلاث، انتهت به إلى تقديم

⁹⁶- نفس المرجع، ص: 64.

⁹⁷- حسين قببسي، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق، القاهرة، العدد 11، 1992.

⁹⁸- هاشم صالح، قراءة في الفكر الأوربي الحديث، مطبعة كتاب الرياض، جويلية 1994، ص: 148.

⁹⁹- نفس المرجع السابق، ص: 148.

تصور شامل عن صيرورة سير منهجه وطبيعته، اختزله في قوله: "إذا أردنا أن نفهم ماذا يعني الأدب كصيرورة إنتاجية وقرائية حية في مجتمع ما فإنه ينبغي علينا أن نطور منظورا سوسيولوجيا يشمل مجمل مراحل هذه الصيرورة، من وجهة نظر مستهلكيه أي القراء"⁽¹⁰⁰⁾.

ويعني هذا في جملة يعنيه أن منهج "لينهارت" يحاول أن يكون امتدادا -بطريقة أو بأخرى- لنظرية سوسيولوجيا القراءة التي اعتمدها "لوسيان جولدمان"، وهذا أكبر دليل على أن الاختلاف ما بين المدرسة الألمانية و"نظرية استجابة القارئ" لا تشوبه شائبة. فالأولى تعطي حيزا سلطويا للقارئ لا غبار عليه، بينما الثانية تستقرئ الكيفية التي يستجيب بها القارئ للنص، وتموضع نظاما خاصا حول الفهم والتقييم ما بين القراء.

¹⁰⁰ - نفس المرجع السابق، ص: 149.

أ- تنظيرات "هانس روبرت ياكوس" (Hans Robert Jauss):

يأتي "ياوس" في مقدمة وأبرز أفراد مدرسة كونستانس، التي اشتهرت بهذه التسمية كونها كانت تضم فريقاً من الأساتذة الجامعيين الباحثين في مجال الدراسات الأدبية بجامعة "كونستانس" في الجنوب الألماني، الذين صبوا جاماً اهتمامهم على إعادة قراءة الأدب الألماني من منظور جديد، لأنهم شككوا في فعالية القواعد الأدبية الألمانية الكلاسيكية، خصوصاً "بعد ما لم تعد هذه القوانين مقبولة (...) و وصول النقد إلى أزمة حقيقية بشكل لا يمكن قبوله أو استمراره، وكذا بداية الثورة على المنهج البنيوي الوصفي"⁽¹⁰¹⁾. فانطلاقاً من هذا الواقع أو بالأحرى بغرض إيجاد البديل لحالة الاختناق، انبرت جماعة كونستانس للبحث عن سبل قراءاتية جديدة في شكل "وحدة فكرية تعبر عن اهتمامات منهجية واحدة سمحت بقدر من التنوع والاختلاف"⁽¹⁰²⁾، كان من ثمارها البيان الذي أذاعه "ياوس" (Jauss) العام 1969 تحت عنوان "التغيير في نموذج الثقافة الأدبية"، تضمن أهم النقاط الأساسية التي كانت وراء ظهور "نظرية التلقي"، يأتي في صدارتها:

- سيادة الفوضى والتداخل والخلط في نظريات الأدب المعاصرة.
- تبلور فكرة في مجمل الكتابات المعاصرة تضع في مقدمة أولوياتها العناية والاهتمام بالقارئ، "العنصر المهم في الثلاث الشهير (المبدع، العمل، المتلقي)"⁽¹⁰³⁾.
- وبالمقابل كشف هذا البيان (مقال ياكوس) عن المحاور الهامة "لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية"، و انتهى إلى أن هناك بداية لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة [تنهض] على فكريتي النموذج و الثورة العلمية، اللتين استمدهما [ياوس] من كتابات (توماس مان) في بنية الثورات العلمية بوصفها إنجازاً شبيهاً بإجراءات العلوم الطبيعية"⁽¹⁰⁴⁾، وذلك بغرض الإشارة إلى مفهوم الطبيعة (paradigm) الذي يحدد "الإطار العلمي للتصورات أو الفرديات الفاعلة من عصر إلى عصر، (ضمن منطلق مؤداه) أن العلم يظل يقوم بعمله التجريبي حيث يفترض حدوث استقبال، بل إن النماذج الكلاسيكية لا تكون حاضرة إلا بقدر ما تكون متلقاة و هذا ما سيتضح [مع] فهم تاريخية الأدب من منظور التلقي التي تفرد بها "ياوس" عن غيره من مؤرخي الأدب و كذلك على تأثره بنظرية دانتو (Danto) عن الطابع المؤقت للمعرفة العلمية، و التوسع الذي أدخله عليها (كارل جورج فابر) في نظريته عن النمو الكمي الذي يتبعه تغير كيمي"⁽¹⁰⁵⁾.
- وهكذا استعار "ياوس" الأفكار من منظرين آخرين من شتى المجالات، ليؤسس لفكرة «تلقي الأدب»، ويضفي صبغة الشرعية المعرفية عليها، بعيداً عن فكريتي "المادية الماركسية"

101- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 99.

102- نفس المرجع السابق، ص: 99.

*- وقد ظهر هذا التوجه في ألمانيا بالموازات مع ظهور نظرية التلقي تقريباً.

103- نفس المرجع السابق، ص: 99.

104- د/ صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة، 1997، ص: 140.

105- د/ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، عدد30، يونيو 1996، ص: 79.

و"الشكلية الروسية"، اللتان كانتا تفرضان منطقهما على الأدب الألماني، فخلص في نهاية المطاف إلى رؤية نظرية إجرائية تموضع القارئ في حيزه المناسب من العمل الأدبي، هي الرؤية التي دعاها بـ"جماليات الاستقبال".

لقد كان "ياوس" يؤمن أيما إيمان بعلاقة الأدب بالتاريخ، و يعارض بشدة المزاعم التي تجعل الأجيال اللاحقة أقرب دائما إلى معرفة ماهية الأدب، أو أكثر خبرة في تصحيح فهم الفرد للإبداعات الأدبية، و لذلك أشار في مباحثه بأن "دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق و الشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، فحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية و مراحل من القطيعة و منطلقات جديدة"⁽¹⁰⁶⁾، و في رده على النظرة المعادية لعلاقة الإبداع بالتاريخ ذهب "ياوس": إلى "أن النماذج التي سبق لها أن أفادت البحث الأدبي في مجال الاستقبال أهملت عندما ثبت عدم قدرتها على القيام بوظائفها في شرح الأعمال القديمة... وتقديمها للحاضر"⁽¹⁰⁷⁾، أي بعد عجزها عن الالتزام إجرائيا بتنظيراتها و الإجابة عن التساؤلات التي تطرحها الظروف الآنية حيال الإبداعات السابقة.

و من هنا و استكمالا لأفكار التوجه القراءاتي الجديد، دعا "ياوس" إلى التوحد بين الأدب والتاريخ و في نفس الوقت المقاربة بين تاريخ النص و جمالياته، لأنه بمنظوره "أن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين لا غنى لأحدهما عن الآخر، هما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي، ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند، ويغني سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل"⁽¹⁰⁸⁾، و بمعنى آخر يقف "ياوس" ضد التيار الذي يحاول استقبال النص معزولا عن المواقف و الخبرات الجمالية الماضية، و ضد المناهج الحداثية التي قطعت الصلة مع كل ما هو قديم و أعلنت الحرب على الموروث، مدعية أن النماذج القراءاتية الحديثة هي نماذج كاملة وتمثل خلاصة الفكر الأدبي. و بانعطافه هذا نحى نحو مغاير لزملائه الباحثين في ذات المجال الذين ذهبوا لاهتمامات معظمهم إلى الفلسفة و علم النفس و علم الاجتماع في التنظير لماهية التلقي، حيث اتجه بمنهجه إلى التاريخ، مقيما علاقة تعاقد -إن استقام التعبير- بمعينه، تنهض بعملية استرجاع الخبرات و المواقف السابقة، ثم تقوم بترجمتها إلى المراحل الآنية الحالية. (فترة القيام بفعل التلقي).

وبهذا الشكل اغتدى توجه "ياوس" النقدي يحتفل بالقراءات السابقة، أو بتعبيره نموذجا "يجعل (من زاوية) الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية... (ومن زاوية ثانية) يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل..."⁽¹⁰⁹⁾، لأنه -بزعمه- وفق هذه الصيرورة

106- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 101.

107- روبرت سي هولب، نظرية الإستقبال، ص: 13.

108- د/ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 28.

109- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، ص: 15.

يصبح الماضي بوسعه الإفادة من جديد والإجابة على عديد الأسئلة مرة ثانية ولما لا الثالثة ورابعة... قياسا بعمليات التلقي والاستنطاق والاستدعاء.

و يكشف هذا أن الفكرة الجوهرية التي تتأسس عليها الرؤية النظرية لـ "جماليات الاستقبال" عند "ياوس"، هي البحث في إشكالية التلقي في إطار العلاقة الديالكتيكية ما بين الظاهرة الأدبية وتاريخها، التي أرجع "ياوس" سبب الخوض فيها إلى عديد المعطيات يأتي في طليعتها - بتقديره - أن: "النص الذي نقرأه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، و أن الأفق الذي يبدو فيه أولا [قد يكون] مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه... فالنص وسيط بين الآفاق و حيث أن أفقنا الحاضر يتغير فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك"⁽¹¹⁰⁾، و لكي يعزز مذهبه بحجج دامغة و يوضع الجمهور القارئ في دائرة ضوء المشروع القراءاتي الجديد على أكمل وجه، أوجز "ياوس" برنامجه القراءاتي في جملة من المحاور، دعا إلى الالتزام بها إجرائيا في ظل نموذج الاستقبال أبرزها:

1- أن انعقاد الصلة بين التحليل الجمالي الشكلي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي، شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.

2- الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية.

3- اختيار جماليات للتأثر (الفاعلية) لا تكون مقصورة على الوصف فقط بل على بلاغة جديدة، تستطيع أن تحسن شرح أدب "الطبقة العليا"، بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري⁽¹¹¹⁾.

والجدير بالذكر ههنا، أن اهتمامات "ياوس" بتاريخية الأدب من منظور التلقي كان دافعها الأساس، هو شساعة رقعة الهوية ما بين الماركسية في تمثيلها للتاريخ والشكلانية ممثلة لعلم الجمال، التي حاول أن يقوم بتجسيروها من خلال التقريب بين النزعتين، وحل إشكال التعارض الكامن ما بين الفكرتين.

ولقد صرح بهذا في أكثر من موضع، لعل أبرزها قوله: "إنني أرى أن الحافز لدراسة التاريخ يأتي من خلال حل النزاع الناشئ في تاريخ الأدب ما بين الأسلوب الماركسي و الأسلوب الشكلي، و من هنا فإن محاولة بناء جسر من التواصل بين الأدب و التاريخ، و كذا التعرف التاريخي الجمالي يمكن أن تكون في مكانها، عندما يتماسك هذان الاتجاهان"⁽¹¹²⁾، و واضح من هذا القول أن جوهر الدعوة يتمثل في السعي إلى التوفيق بين الجدل التاريخي الماركسي و الشكلانية الروسية، ولكنه مسعى أرادته "ياوس" أن يكون بطريقته و أن يترك في مضماره بصماته، و لذلك سرعان ما أخذ مسارا آخر، عوض أن يجسر الهوية ما بين الاتجاهين راح يعدد سلبياتهما و نقائصهما، ويتمظهر هذا بشكل جلي في النقد اللاذع الذي وجهه الألمانى إليهما، إذ من زاوية اعتبار نموذج "الانعكاس" عند الماركسية اختزالا للعمل الأدبي في عملية نسخ وظيفي للواقع، و أبعد من ذلك أن فكر هذا التيار أتى عليه الزمن، و من زاوية ثانية انتقد الشكلانيين على ميلهم بجماليات الفن للفن، و على عزلهم للعمل الفني عن أفق إنتاجه التاريخي و وظيفته الاجتماعية وأثره التاريخي.

¹¹⁰ - نفس المرجع السابق، ص: 174.

¹¹¹ - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص: 102.

¹¹² - نفس المرجع، ص: 104.

ولعل أجلى نقد أدلى به في هذا الشأن، قوله: "إن هذين الاتجاهين - الماركسية و الشكلائية - قد قدما الأدب باعتباره مقياسا مدمجا للسمة الجمالية و للوظيفة الاجتماعية نقدا و تأثيرا، إن القارئ و السامع و المتلقي للعمل الأدبي - يوضعونه في عداد العامة- يلعب دورا محددا من خلال هذين الاتجاهين، أما الاتجاه الشديد التحفظ للماركسية الجمالية فهو يعامل القارئ مثل المؤلف: حيث يتساءل عن موقفه الاجتماعي، أو يبحث عنه في التقسيم الطبقي للمجتمع، أما الشكلائية فهي تعتبر وجود القارئ ضروريا بوصفه موضوعا ملاحظا فقط، توجهه مؤشرات النص و عليه أن يفرق ما بين الشكل و أن يكتشف التكنيك الخاص للعمل، فهو يرسم للقارئ الوعي النظري بواسطة التحليل اللغوي للعمل الأدبي الذي يملك رؤية خاصة للأدوات الفنية التي يمكن العثور عليها داخل إطار العمل الأدبي... "(113). وهذا بنظر يابوس تطرف من طرف التيار الشكلائي، (114) كونه يقصي عامل التاريخ من دائرة التلقي الأدبي (115).

و بشكل عام يرى "يابوس" بأنه لما كان الجميع قبل أن يكونوا مبدعين أو نقادا أو مؤرخين، هم قراء في المقام الأول، فإن ذلك كفيل بالتدليل على أن القارئ هو العنصر المحوري و بدون منازع في العملية الإبداعية، باعتباره يأتي مبنيا في تشكيل العمل الأدبي، و يأتي أيضا كعنصر مشارك في التجربة، إنه باعتقاده "يعد... مركزا لطاقة العمل المقدم، (و السبب في ذلك) أن النبض التاريخي للعمل الأدبي لا يقبل دون الاشتراك الحيوي الفعلي للقارئ، فبواسطته يتغير منظور العمل التجريبي و النظرة المختلفة لعمل المؤلف، إن التاريخ الأدبي و كذلك سمة التواصل الذي يتميز به يتكون من أسلوب الحوار بين الإثنين، ففي العملية الفنية العلاقة ما بين العمل [بوصفه أداة تواصل] والمتلقي، مثل العلاقة ما بين التساؤل و الإجابة، بين المشكلة و حلها، فإذا احتوت المشكلة الاستمرار التاريخي للعمل الأدبي باعتباره عملا تاريخيا أدبيا كاملا فعليه أن يجد حولا جديدة" (116).

113- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 105.

114- و الشكلائية بهذا المفهوم تخرج من حساباتها كل ما يكون خارج دائرة العلاقة العضوية ما بين ماهية النص و بنائه المعماري، و هو المفهوم الذي يرفضه "يابوس" جملة و تفصيلا، و يرد عليه مستشهدا بقول "والتربولست" (walter.bulst) "إن أي نص أدبي لا يكتب على الإطلاق من أجل أن يقرأ أو يفسر تفسيراً لغوياً فقط عن طريق المهتمين بعلوم اللغة". (Hans Robert Jauss, toward an aesthetic of reception, translation from German by timothy bahti. university of Minnesota press minneapolis1982. introduction by Paul deman p:18-19).

115- وللتأكيد على محدودية التفسير الشكلائي يعود "يابوس" إلى فكرته المحورية مقحما بالإضافة إلى الاستشهاد السابق معيار النص التاريخي، يقول في هذا المضمار: "إن هذين الأسلوبين [الأدبي و التاريخي] يشغلان القارئ في دورته الأولى من أجل التعرف الجمالي و التاريخي على العمل الفني، و يتفق كل من الناقد الذي يلقي بالأحكام عن الجديد في دور النشر، و الكاتب الذي بحكم عمله يقوم بطريقة إيجابية أو سلبية بإتمام إطار عمل سابق آخر لعمل ناشئ، و المؤرخ التاريخي الذي يقوم بتقديم عمل ز آخر بالتقاليد، - و المفسر له تفسيراً تاريخياً - إن جميعهم و قبل كل شيء قراء في بادئ الأمر، و عليهم بداية أن يقوموا بهذا الدور حتى يصبح الموقف الذي يعكسه العمل الأدبي نفسه من وجهة نظرهم شيئاً متشابهاً" (Hans Robert Jauss, toward an aesthetic of reception, p,19)

واعتمادا على هذه الدينامية التي يتحول فيها الأدب إلى حوار بين الإبداع ومتلقيه، يؤسس "ياوس" لقيم التعالق والتقارب ما بين العمل الفني والتاريخ، إذ بمنظوره طالما أن تاريخ الأدب يتشكل من تضافر عمليتي التلقي والإنتاج الجمالي على صعيد القارئ، فإن هناك إمكانية لاستيعاب الماضي واستقباله تحت مظلة الأفق الثقافي للحاضر، من خلال "اندماج الآفاق" بزعمه في صورة تضم العالمين معا (الماضي والحاضر) في إطار واحد/ جامع.

إن مقارنة "ياوس" تتغيا موضوعة النص في أفقه التاريخي، للوقوف على حيز المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها، ثم كشف العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني والآفاق المتغيرة لقراء العمل التاريخيين، أو بمعنى آخر تسليط الضوء على تأويل الأدب في لحظات استقباله التاريخية، لأنه بمنطق هذه المقاربة، "العلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل، أما الدلالة التاريخية فتبدو كما لو كانت مفهومة ومدركة حيث تصبح قاسما مشتركا للقارئ الأول، ويمكن أن تكون هذه الدلالة عملا خلاقا مستمرا و ثريا في سلسلة من حالات القبول المتتالية"⁽¹¹⁷⁾.

وحسب منظر مدرسة كونستانس دائما، النصوص بالموازاة مع التغيرات التي تطرأ على التأويلات، تطالها هي الأخرى تغييرات احتكاما إلى الآفاق التاريخية التي تستقبل فيها. ومجملا لقد أراد "ياوس" من خلال هذه المرامي أن يثبت من جانب الطبيعة المتغيرة لمعنى أو دلالة العمل الأدبي، وتفسيرها في إطار العلاقة القائمة بين الإبداع والمتلقي، ومن جانب آخر أن يؤكد بأنه لا علاقة للمؤلف، أو للتأثيرات الأدبية من دور في عملية تحديد المعنى، ويتضح هذا بشكل جلي في اهتمامه بـ "أفق استقبال" النص، وبالتحديد بسياق التأويل الجماعي للأجيال المتلاحقة من القراء، فهوية النص عنده تعني ما وجود به التلقي وفق آفاق معينة.

✓ "ياوس" وبرنامج أفق التوقعات (Previsions horizon):

الحري بالذكر أن مصطلح أفق التوقعات بمدلوله الفضايف ارتبط ظهوره بالفلسفة الألمانية، وبالتحديد بالزمن الذي أينعت فيه هذه الفلسفة، بيد أن براءة تركيبه تعود إلى "ياوس" في الأساس، ذلك أنه أول ما ظهر لم يظهر بهذا الشكل، فقد استمد راند "جامعة كونستانس" مدلول "الأفق" من جادامير «Gadamer» ومفردة "الانتظار" من "خيبة الانتظار" كما جاءت عند "كارل بوبر" (Karl r. Popper)، ثم قام بتركيب الكلمتين في مصطلح جامع - هو أفق التوقعات - لأنه وجد ضالته فيه (الجمع بين المفهومين) لتوطين تنظيراته في إثبات و تحقيق مساعي نظرية الإستقبال في فهم الأدب، وكذا التأريخ لمسارات التلقي على ما أشرنا سابقا.

فبالعودة إلى جذور المصطلح نجد "جادامير" يضع في أولويات الممارسة التأويلية فهم التاريخ ووعيه، حيث يعود له السبق في تصور أن "تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل

¹¹⁷ - نفس المرجع السابق، ص: 20 / 19 Ibid.

ما، هي التي (تمكن) من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها"⁽¹¹⁸⁾.

وهذا بشكل أو آخر يأتي موافقا لفرضيات "ياوس"، وعلى الأقل في شقها المتعلق بالتاريخ الذي مؤداه، أن السياق التاريخي الحاضن للإبداع يتكتل ويتظافر بمعية أفكار صاحب فعل التأويل أو المفسر، وبموجب التكتل إياه يقوم المفسر بفعل التأويل، ومن ثم يبعث الدلالة الكامنة في الأثر من جديد، وهو ما لا يتعارض مع أفكار "غادامير" باعتبارها تعد التقاطع الذي يحدث بين المؤول والنص لحظة إدراك مغزى الأخير "انصهارا للآفاق"، أي هي الأخرى تعتبر أن التأويل الحقيقي لا يتأتى إلا من خلال انصهار أفق العمل الأدبي مع أفق المفسر (المستقبل).

أما "كارل بوبر" فيربط مصطلحه "الانتظار" بلحظات العجز التي تساور الافتراضات المسبقة، ومنطلقه في ذلك أن القارئ أثناء لحظات الخيبة العرضية التي تعترض سبيله يحاول التواصل مباشرة مع الواقع، وعندها -بنظره- يتخلص من ضغوطات المحيط الواقعي، ويتجاوز جملة أحكامه المسبقة. وهذه الفكرة بدورها وجدها "ياوس" لا تقل شأنًا عن سابقتها، فاعتبرها جزءا لا يتجزأ من المفهوم الإجرائي المتوخى في إطار مشروعه للتلقي ألا وهو (مفهوم أفق التوقعات).

و لكن لا يعني هذا أن المصطلح (طبعًا في شقيه) تناوله فقط "بوبر" و "جادامير"، وإنما العكس هو الصحيح، حيث نلفى له جذورا في مواطن أخرى تجاذبه في مضمارها مفكرين آخرين، منها على سبيل المثال لا الحصر الفلسفة الظواهرية و تاريخ الفن، إلا أنه بالرغم من هذا ليس من المبالغة في شيء القول أن المنحى الذي نحاه بمعية "ياوس" يعد مغايرا و متميزا في نفس الوقت، وربما لهذا السبب لم يستقر على تعريف محدد بشأنه، يحدده بصورة واضحة المعالم، تفي بالغرض في جانب المقصدية المتوخاة منه، كما أنه فضلا عن ذلك عزله عن أفكار السابقين عليه، و أدمجه في تشكيلات لفظية مركبة، تجدنا بمعيتها أمام زخم مصطلحاتي من قبيل "أفق التجربة" و "أفق تجربة الحياة" "بنية الأفق" و "التغير في الأفق" و "الأفق المادي للمعطيات"... إلخ. ولقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفق ذاتها"⁽¹¹⁹⁾، ولسيما أن هذا الإبهام والغموض ساهما في تشظي مفاهيم المصطلح وتشظي استعمالته، سواء مع من قام بتركيبه أو مع سواه، من أهل الاهتمام بشؤون التأويل وجماليات الاستقبال.

و إدراكا منه لشساعة حجم مدلول الأفق و كذا زئبقيته، أشار "ياوس" إلى مصطلح آخر هو "المسافة الجمالية"، بغية بلورة المفهوم و توضيح ماهيته الإجرائية، حددها بأنها "الفرق بين التوقعات و بين الشكل المحدد لعمل جديد، [و يتم الوقوف على هذه المسافة على صورها الحية بزعمه] ما بين الجمهور و النقد"⁽¹²⁰⁾، و لكن مع هذا ظل المفهوم غامضا و حتى من حاولوا

118- د/ صبري حافظ، الشعر والتحدي، إشكالية المنهج، مجلة الفكر المعاصر، ع 38، ص: 80.

119- روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 155 / 156.

120- د/ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ص: 87.

توضيحه لاحقا لم يخرجوا عن ما جادت به قريحة مصطنعه الأول - يابوس - مثلما هو الشأن لـ "جارتيا بيريو"، الذي كشف بأن "أفق التوقعات" لا يخرج في معناه من الناحية الوظيفية عن حيز "العوامل المشكلة للسياق"، بيد أنه لم يوضح بنية هذه العوامل أو ملابساتها على سبيل التحديد، و ترك انطبعا مفتوحا على جميع الأصعدة و الاحتمالات. ولذا يبقى المفهوم الأوضح للمصطلح نسبيا هو المستمد من الثقافة الغربية الكلاسيكية التي كانت تموضع أفقا للتوقعات، يحمل في طياته أن القارئ يتوجه إلى النص بأفق من التوقعات هو الذي يجعله ينهض بملء الفجوات النصية وإتمامها، وفي تقديراتها أن قياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية في كل نص جديد، تحتكم إلى مقدار انحراف النص عن هذا الأفق، ووفق هذه الوتيرة يتم تقدير المسافة الجمالية.

وعموما فضلا عن الغموض الذي يكتنف المصطلح، تموضعنا مفاهيم "يابوس" التي تحدده في دوامة من التناقض الصارخ تطرح مشاكل جمة على مستوى الإجراء، إذ نلفاها تصله تارة بالاتجاه الاجتماعي وتارة أخرى بالجنس الأدبي، كما أن مسألة "انزياح النص عن الأفق"، نجدها "تختزل مفهوم الأفق عند "يابوس" بجعله مفهوما أسلوبيا ضيقا، وفي ذلك تجاهل للطابع الإشكالي الذي أنضج هذا المفهوم، حيث كان "يابوس" يضمن مفهومه هذا اعتراضه على الفهم الأسلوبى والبنوي للأعمال الأدبية"⁽¹²¹⁾. وعلى ما يبدو هذه التناقضات السافرة بمعنية الإشكالات الإجرائية هي التي جعلت "هولب" (Hulpe)، يتأرجح في تعريفه للأفق بين مجموعة من الافتراضات لا تتسم باليقين، مثلما يطالعنا بذلك قوله: "ربما ظهر (أفق التوقعات) لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرض افتراض أن يواجه به أي نص"⁽¹²²⁾. و هو المفهوم الذي لا يترك أي مجال للشك من أن "هولب" لا يستقيم على رأي محدد، بدليل أننا نعثر عليه في موضع آخر يقدم تحديدا مغايرا يحاول في مضماره أن يوازن بين افتراضاته، مما جاء فيه قوله: بأنه باعتبار "يابوس" يقر بالوظيفة التكوينية للأدب من الناحية الاجتماعية فإن أفق التوقعات -حسبه- "يكتسب في هذا السياق مغزى جديدا فهو يشتمل [كونه بنية تصورية اجتماعية] لا على المعايير و القيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات أيضا و من ثم فإن العمل الأدبي يستقبل و يقوم في ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، و في ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك"⁽¹²³⁾.

و هكذا ظلت معظم التحديدات التي حاولت أن تستوعب فكرة يابوس، إما شمولية باهتة، وإما ضبابية، وفيما يبدو أن يابوس نفسه إدراكا منه للإشكال الذي يطرحه مفهوم الأفق -مثلما أشرنا سابقا- حاول في المرحلة الثانية تحجيم مصطلحه المركب أو بالأحرى اختزال مفهومه، من خلال إقامة علاقة بين "أفق الانتظار" و "نظرية الأجناس الأدبية"، مفادها أن المتلقي/القارئ في مضمار الرصيد الفني و الجمالي الذي يلاقي به النص، يعتمد فيما يعتمد عليه على المعايير الأجناسية و قواعد الأجناس، والأنواع الأدبية، و كل ما يدخل تحت قبعة عمليات المشابهة النصية

¹²¹ - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 112.

¹²² - روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 156.

¹²³ - نفس المرجع، ص: 173.

التي تشكل مخزونه و عتاده، بحكم أنها مرت عليه و انطبعت بذهنه. فبمنظور يابوس: "أفق الانتظار ... يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة، و بالحال الخاصة التي يكون عليها الذهن و تنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه و قواعد لعبته ... إن كل أثر أدبي ينتمي إلى جنس [و إذن] كل أثر يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور) و تمكنه من تلقي العمل بشكل تقييمي"⁽¹²⁴⁾، و المقصود هنا أن للجنس الأدبي روابط و وسائط تصله بسنن و قواعد سابقة، تنتظم في شكل وسائل متعارف عليها و تقاليد سائدة في الأوساط الثقافية، تبني و تصطنع لدى القارئ أفقا للتوقعات يخوله إصدار الأحكام على النصوص، بناء على ما يقيمه في مسار العلاقة الجدلية المتوترة بين تذكر ما فات وتوقع ما سيأتي، حيث يقارن العمل محل القراءة مع النماذج القديمة و يرصد آنذ عناصر المشابهة والقاربة، و نقاط الالتقاء أو نقاط الاختلاف و الانحراف و الانزياح... و بهذا تتبلور لدى المتلقي أدوات للحكم، يميز بها قيمة الأثر الأدبي و مدى أصالته و انتمائه إلى جنسه العام، أو انحرافه وبالتالي بنائه لشكل جديد لا ينسجم مع القواعد الأجناسية المتعارف عليها.

إن أفق التوقعات عند يابوس "أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرآنية التي تنسب إليه في المقام الأول، بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك"⁽¹²⁵⁾، وبمعنى هذا المفهوم يكون التلقي هو نتاج وثمره دينامية المد والجزر العلائقية ما بين مضمون النص (أفق التوقع) و ما يفترضه المتلقي (أفق التجربة)، التي تتم في شكل حوار بين الماضي والحاضر، يضع التأويل الجديد الآني في صيرورة الزخم التاريخي الراصد للمعنى والدلالة.

يقول "يابوس": "إن علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبي، تظهر بمثابة مسلك إبداع و تحرير مستمر لأفق ما، إن النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ أفق انتظار وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة، وقواعد تكون عرضة لتغيرات وتعديلات وتحويرات أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي، إن التنويع والتعديل يحددان المجال، بينما يحدد التحوير وإعادة الإنتاج حدود بنية الجنس"⁽¹²⁶⁾.

و معنى هذا أن النص يبرمج أسلوب قراءته، عندما يقترح على المتلقي جملة من القيم والأسس و التقاليد المتفق عليها، أي أن هذه القيم هي التي تحدد على وجه العموم طريقة تأويله، فالنص ينتمي إلى جنس أدبي معين، أو يندمج تحت ظل نوع مميز له ميزاته وخصوصيته، ومن ثم "يحيل القارئ إلى مجموعة من القواعد التي تواضع النقاد على أنها تميز هذا النوع عن غيره فيثير هذا عند [المتلقي] توقعا معينا، و يجعله في حالة نفسية خاصة"⁽¹²⁷⁾، ولكن لأن هذا الأمر يظل نسبيا

¹²⁴ - Jauss, to ward an aesthetic of reception, genres and medieval literature, p79.

¹²⁵ - د/ حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص: 89.

¹²⁶ - Jauss, genres and medieval literature, p88.

¹²⁷ - د/ حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 69.

يطرح يابوس فكرتي "الانزياح" و"المسافة الجمالية"، وبمفهوم آخر إذا كان هناك نصوص ينطلي عليها البرنامج السابق كالرواية الكلاسيكية التي تراعي انتظار القارئ الذي ألف أسلوبها و بناءها من زوايا الآليات و المعايير التجنيسية و التحليلية المتعود عليها، أو الرواية الخيالية بما تطرحه في سياق الخيال، أو الحكاية الشعبية في إرهاباتها الهلامية، فإنه على النقيض من ذلك هناك أعمال أدبية حديثة تخيب انتظار المتلقي، كونها تقطع الصلة مع المتعارف عليه نتيجة الصياغة الفنية الجديدة التي تنهض عليها، و البناء المعماري الذي تعتمد، مما يجعلها تنحرف عن المؤلف في نطاق مفاهيم القراءة التقليدية، و تنزاح عن أعراف اللامسات الجمالية السائدة، كما هو الشأن لما تبرمجها النصوص المتعددة الخواص أو الرواية الجديدة، و كذا قصيدة الشعر الحر...

وما يقال عن هذا الأمر يقال عن مسألة الأنواع الأدبية، ففي أحايين كثيرة تجدنا أمام نصوص موعلة في الغموض والضبابية، ما يجعل شأن تصنيفها في رفوف الأجناس الأدبية أمرا مستحيلا، نتاج ما تثيره من حيرة وقلق وعدم تقيد بالأعراف والقواعد المنظمة لشكل التلقي. ولذلك يطرح "يابوس" مسألة المسافة الجمالية، معتبرا أن ما ينتاب القارئ أو يشعر به حيال هذا النمط من النصوص، يعد مسافة تحول وتوقعاته وانتظاراته أو تخيب مسعاه، لأن "المتلقي" (بفتح التاء) يستमित في الخرق الفني والجمالي الذي ينأى به عن المتعارف عليه، وبالتالي ينحرف عن سبل التلقي السائد، مبادئ ما بينه وخبرات القارئ (رصيده المعرفي).

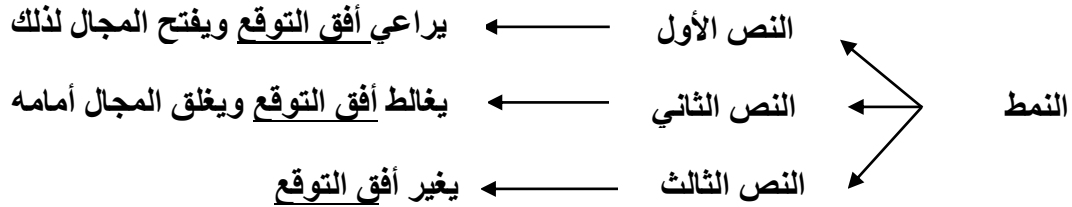
وبأكثر وضوح إن المسافة الجمالية تتأسس في نطاق "البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، (بمعنى) أنه لا يمكن الحصول على هذه المسافة من استقرار ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه، [وفي هذا النطاق] يؤكد "يابوس" على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور بالخبرة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا⁽¹²⁸⁾، لأنها تحاكي المؤلف من النماذج نسقا وصياغة وتعبيرا، كما أنها بمفهوم "يابوس" "آثارا للاستهلاك السريع، سرعان ما يأتي عليها البلى، أما الآثار التي تخيب آفاق انتظار (قرائها) وتغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها آثار تطوّر الجمهور وتطوّر وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا"⁽¹²⁹⁾.

وحسب رائد "مدرسة كونستانس" لا يتوقف أمر "المسافة الجمالية" عند النصوص التي تخيب أفق التوقعات فقط، بل يتعداه إلى نمط آخر من النصوص يغير أفق التوقعات كليا، ومع هذا النمط يضطر المتلقي إلى استدعاء الذكاء وتحري الفطنة، للوقوف على عناصره الجديدة ومن ثم التكيف وإياه، من خلال تغيير أدوات القراءة وأعراف التأويل والفهم لتحقيق الانسجام مع خروقاته الفنية والجمالية الجديدة.

128- د/ حسن الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة الغرب، ط2، 1985، ص: 80/79.

129- د/ حسن الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص: 80.

وبهذا الشكل يطالعنا مذهب "ياوس" بحقيقتين، أولا هما: أن النصوص تأخذ ثلاثة أنماط، كل نمط منها يقترح أفقا من التوقع، كما هو مشار إليه في شكل الترسيمة التالي:



وثانيهما: أن أفق التوقعات ينطوي على ثلاثة مبادئ أساسية تحدد ماهيته الإبستمولوجية.

يقول ياوس: "إن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية:

1- التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

2- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها، التي يفترض في العمل الجديد معرفتها، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناسية.

3- المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية"⁽¹³⁰⁾.

ويعكس مفهوم "ياوس" ما فحواه، أن تكلسات وترسبات الفهم تنتج عن التلقي المستمر للجنس الأدبي والخبرات التي نستخلصها - كقراء - من تواتر القراءات المختلفة على النوع الأدبي، سواء من المراجع الأدبية الخالصة، أو من مراجع الفروع المعرفية الأخرى، فأيا كان الشأن فإنها بزعم ذات المفهوم، تسهم إسهاما فعالا في تطور وتجديد الخبرات الأدبية، و مثال ذلك -حسب ياوس- أن ما ذهب إليه "هيجل" من أن الرواية هي ملحمة العصر، "هو ثمرة تراكمية للفهم والتأويلات المختلفة".

فبمقتضى هذا المسعى أن من يكتشف تطور الجنس الأدبي، أو يدرك أن هناك خواصا ما تعثره هو "القارئ" فقط، ذلك أنه أثناء تجاوز النص الجديد لرصيده المعرفي والخبراتي، بفعل انزياحات النص الجديد الشكلية واللغوية والموضوعاتية، يصطدم بخيبة أفق تخيب كفاياته في مقارنة وترجمة معايير مع معايير النص الجديد، حيث في هذا الموضوع وما هو على شاكلته يواجه تطورا في النوع الأدبي، يلزمه بتطوير أو تجديد أفق انتظاره.

ولعل أبرز ما نستخلصه من جملة هذه المرامي أن "أفق التوقع" الذي أحاطه "ياوس" بقدر كبير من العناية والاهتمام، جاعلا منه حجر الزاوية في مسار التلقي، هو ليس إلا برنامج يعنى بتدارس "تطور" و "تجدد" الجنس الأدبي، ولذلك اضطلع متعهده بموضوعة أو اصر علائقية بين

¹³⁰ - فيرناند هالين، فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: د/ محمد خير البقاعي، مركز النماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص: 35.

تجدد النوع وتاريخ الأدب، معتبرا "أن مجموع التفسيرات التي ترافق الأعمال، وتراكمات (الفهم والإدراك) التي ينجزها المتلقي عبر التاريخ تؤدي إلى تطور النوع الأدبي"⁽¹³¹⁾، أي بعبارة أدق أن العمل الأدبي لا يخضع في تطوره لإرادة المؤلف فقط، "كما أنه ليس بنية منعزلة ومستقلة تشكل نسقا منفردا، بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير، وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبي"⁽¹³²⁾.

ومن هنا لا ظير القول بأن ماهية "أفق الانتظار" بالطريقة والشكل اللتان قدمهما بها رائد نظرية التلقي، (ونخص بالذكر هنا وظيفة المهمة الثلاثية المفروضة على تاريخ الأدب) نجدها من زاوية تحليل على أن الرجل كان مهتما ومولعا بالتلقي أكثر من اهتمامه بتاريخ التأثير، ولذلك ضرب في كل الاتجاهات من أجل التأصيل له وشرعته بشتى البراهين، أو بتعبير آخر كان "يفضل (الكون الأكبر) للتلقي في حجمه التاريخي على حساب (الكون الأصغر) للأثر"⁽¹³³⁾، ومن زاوية ثانية نلفاها تهمل ما يسقطه النص من قراءته الخاصة، أي ما نستطيع أن نسميه مع "ميشيل شارل" (Michel charel) "بلاغة التلقي"⁽¹³⁴⁾، كما نعثر عليها لا تراعي ظروف التلقي، و لا تحدد شكله وقنواته على مستوى السياق الخارجي، باعتبار أن هناك تنوع على مستوى الأجناس الأدبية "الشعر، أعمال سردية، نصوص مسرحية (مكتوبة و معروضة)... إلخ"، يقابله أيضا تنوع على مستوى المتلقي (كاتب، صحفي، ناقد، محلل سياسي...)، و جميع هذه الفروع تختلف فيما بينها شكلا ومضمونا كما يتفرد كل منها بخصوصيته على صعيدي البناء والوظيفة، وهو ما يحيل على أن كل فرع منها يصطنع أفقا من التوقع ينماز به عن الآخر، ناهيك عن التميز الذي يصاحب ظروف تلقي كل منها.

وهذه الاعتبارات وأخرى، وشساعة فضاء الأفق وزنبقية مفهومه، جعلت "ياوس" يعيد النظر فيه ويقلص من الحجم الذي بناه له، أو بالأحرى يكبح جماحه شيئا ما، خاصة بعد سنة "1977" على إثر صدور كتابه "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا"، إذ أصبح يميل إلى التركيز على الذوق والمتعة الجمالية، تحت إسقاطات ثلاثة عناصر، رأى بأنها تخصص وتحدد دينامية المتعة:

- الأولى: فعل الإبداع: و قصد به المتعة التي يستلهمها القارئ أثناء استعماله لقدراته ومواهبه الإبداعية الخاصة به، فتصطنع لديه نوعا من النزوع الجمالي يشعره بالطمأنينة و يبعث لديه السكينة - محل البحث - وسط عوالم النصوص، و هو بصدد رصد التطورات الطارئة على القطع الأدبية على مر التاريخ، و تتأتى المتعة بمزاعم "ياوس" بناء على مسلمة "الفن لا ينبني بإرادة المؤلف و حسب، بل يخضع لإرادة المتلقي أيضا".

¹³¹-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997، ص: 140.

¹³²- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 117.

¹³³- فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ص: 36.

¹³⁴- نفس المرجع السابق، ص: 36.

• الثانية: خاصية الحس الجمالي: وتعرف هذه الخاصية أيضا "بالإدراكية" (Aisthesis): وتعني المساهمات التي يقدمها الفن في مسار تجديد إدراك الأشياء وتفعيل المعرفة الحسية.

• الثالثة: التطهير: (catharsis): و تتجسد هذه الخاصية في الخبرات الفنية الاتصالية، المنتجة للذة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر، القادران على تعديل قناعات المتلقي و حركته⁽¹³⁵⁾. وهي بتحديد آخر (خاصية التطهير) يعتبرها يافوس حلقة وصل بين الفن والمستقبل، تنهض بدورها ضمن صيرورة التماهي الجمالي، الذي يعطي دفعا للتحرر من سلطة المعتاد، والتخلص من قيد الواقع وضغوطات الحياة اليومية، عبر التوحد مع الفن ونماذجه السامية، الشأن الذي لا يجعل تلقي الجمهور سلبيا باعتقاد يافوس، لأن "التوحد الجمالي ... (حسبه) شأنه شأن كل عمليات الاتصال حركة متراوحة بين المراقب المحرر جماليا وموضوعه غير الواقعي، بحيث تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطاق كامل من المواقف"⁽¹³⁶⁾.

وبهذا توج "ياوس" معالم تنظيراته في التلقي، من خلال دمج فرضية الأفق وإعادة بنائه بوصفها المحور الرئيس للنظرية -التي تقوم بقياس أثر النصوص أو وقعها انطلاقا من الاستثمار في الأفق النصوصي- في نطاق أشمل وأعم، تمثل في مفهوم المتعة الجمالية.

ومع هذا التتويج موضع "ياوس" خمسة أنماط علائقية، افترض أنه تحت مظلتها يتم التفاعل بين الإبداع الأدبي وأشكال استقباله، هي علاقات:

"التداعي"، "الإعجاب"، "التعاطف"، "التطهير"، "الإحساس بالمفارقة".

¹³⁵ - أحمد أبو حامد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ص: 102.

¹³⁶ - روبيرت هولب، نظرية التلقي، نقلا عن حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص: 194.

ب- تنظيرات "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Isère):

يعد "إيزر" (Isère) الرجل الثاني في المدرسة الألمانية، الذي تقاسم مع زميله "ياوس" مهام إصلاح البرامج والمناهج الأدبية في ألمانيا، التي بدأت في شكل ندوات وملتقيات وبحوث ومحاضرات، كللت في آخر المطاف بـ "نظرية التلقي".

ولقد تأثر "إيزر" بـ "رومان إنجاردين" (Roman Ingarden) وبزميله في الإصلاح "هانس روبرت ياوس" (Hans Robert Jauss)، مثلما يتمظهر ذلك جليا في إصداره الأول (العام 1978)، الذي جاء تحت عنوان "سلوكيات القراءة"، ولهذا يعتبر امتدادا لفكر "ياوس" في إقامة مشروع النظرية القراءاتية.

و لكن لا يعني هذا الامتداد الصريح، فمع أن المفكرين يلتقيان في التأسيس لفكرة التلقي، أو بالأوفى الأفصح إقامة الدعائم العامة "النظرية الاستقبال"، و يشتركان أيضا في التوجه صوب "القارئ" بعيدا عن النص و المؤلف، فإنهما يفترقان أيما افتراق في الطريقة و المنهج الموجهين نحو قراءة العمل الأدبي، فبينما عنى "ياوس" بإدماج تاريخ الأدب و خاصة مفهوم التطور الأدبي في معالجة الظاهرة الأدبية، و بتوظيف ما خلص إليه "جادامير" (Gadamer) في "علم التأويل" ،نلقى "إيزر" - و قد كان يشتغل على الأدب الإنجليزي - يولي الاهتمام بالاتجاهات التأويلية للنقد الجديد و بالنظريات السردية، كما نجد قراءاته مشدودة كل الانشداد إلى تصورات "إنجاردين" القراءاتية.

ولقد وصف "هولب" هذه الإشكالية بقوله: "إذا اعتبرنا أن ياوس يتناول العالم الكبير للتلقي، فإن إيزر يهتم بالعالم الصغير للتجاوب"⁽¹³⁷⁾، وهو ما يفسر أن الرجلين وإن تقاطعا في الفكرة الجوهرية، فإنه لكل منهما نهجه وتصوره، حيث كان "ياوس" يضطلع بدراسة الأعمال الأدبية في كنف علاقاتها بالأبعاد التاريخية و الاجتماعية، بينما كان "إيزر" يشتغل على العمل الأدبي في ضوء علاقته بالمتلقي.

فالقضية "التي أثارت اهتمام [إيزر] منذ البداية هي إجراءات القراءة، وأهمية الدور الذي يضطلع به القارئ لدى تفاعله مع النص، حتى كان التساؤل (الإشكالي) الذي ألح [عليه] وهو بصدد عرض نظرية التحول من "النص والكاتب" إلى "النص والقارئ"، هو: "كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟"⁽¹³⁸⁾.

وانطلاقا من هذه الإشكالية، اعتبر "إيزر" أن الإبداع الأدبي "تركيب والتحام وتوحد وتكامل" ،يقوم بين طرفين أساسيين هما النص والقارئ، وأنه بموجب ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال أن

¹³⁷ - روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 77.

¹³⁸ - د/ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المناهج الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص: 43.

يكون العزف منفردا إن صح التعبير، بمعنى النص مستقل عن القارئ، أو العكس القارئ مستقل عن النص.

وتبعا لهذا الاعتبار تجاوز "إيزر" ثنائية (الذات والموضوع) المعتمدة في مجال القراءة (وقت القراءة)، وراح يؤسس لثنائية (الذات، القارئ)، حيث رأى أن عملية القراءة تفرز بين ثناياها تمفصلا ذاتيا، أو بالأحرى تميط اللثام عن انقسام وتشكل في الذات نفسها، ولا تعكس انقساما بين الذات والموضوع، لأنها بتصوره: "تحدث في الواقع تصاعدا في الإدراك الذاتي الذي يتطور خلال عملية القراءة ... وهكذا تصبح القراءة وسيلة يحقق الوعي ذاته من خلالها ..."(139).

ويعني هذا أن "إيزر" يخرج من دائرة تنظيراته الموجود المتشكل، ويسلط الضوء على الممكن التشكل، أي تحقق معنى النص في وعي القارئ عن طريق لمسة هذا الأخير الاستقبالية، وهي الفرضية التي جعلت "إيزر" يوضع قطبين للعمل الأدبي:

-أولهما: القطب الفني: وهو حسب "إيزر" يمثل النص على صوراه أو حقيقته الأولى كما ألفه المؤلف.

-ثانيهما: القطب الجمالي: وقصد به الدلالة التي تتبلور في ذهن القارئ أثناء تفاعله بمعنية النص، أو بترجمة "هولب" "الصورة الذهنية التي تمثل الهدف الجمالي المتماسك"(140).

يقول "إيزر": "النص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية، يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، ومن هنا نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما، القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"(141).

و بتقدير "إيزر" القطب الجمالي أو (فعل التحقق)، لا يقتصر على المضمون فقط بل هو كل متكامل لعلاقة الترابط الكامنة ما بين الشكل و المضمون، ومن ثم بنظره: "يجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم التي تم اختيارها و التحمت في ذخيرتها"(142)، طالما أن القارئ يتعامل مع النص في إطار السياق العام كوحدة كاملة و متكاملة، و لا يتعامل مع البناء الشكلي على حدى ،و مع المضمون على حدى، فالنظم بمفهوم "إيزر" شبيه بالسور باعتباره يجمع بين "البناء الملازم للنص وسلوكيات الإدراك التي تنبه القارئ"(143).

139- روبيرت هولب، نظرية التلقي، ص: 84.

140- روبيرت هولب، نظرية الاستقبال، ص: 86.

141- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، 1995، ص: 100.

142- روبيرت هولب، نظرية الاستقبال، ص: 72.

143- نفس المرجع السابق، ص: 78.

و بهذا الشكل أصاب "إيزر" عصفورين بحجر واحد ، ذلك أنه من زاوية أفصح عن رؤيته بشكل صريح، من أنه يسعى إلى ترسيخ حتمية مركزية القارئ، و الدور الذي ينهض به بوصفه مشاركا فعالا في بناء النص، و من زاوية ثانية كشف بأن التحام البناء بالمضمون هو تحصيل حاصل لتقنيات القراءة، لا لصاحب العمل أو المؤلف، و أن الاهتمام كل الاهتمام في عملية القراءة ينبغي أن يقع على دينامية التفاعل بين بنية النص و قارئه، أي أنه لا طائل يترجى من البنية بمفردها، و السبب في ذلك برأيه هو أنها "لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ" (144).

إن إشكالية تحديد المعنى هي مرمى تهديف "النظرية الإيزرية"، ولهذا السبب استثمر صاحبها في عنصر الذات القارئة بدل العناصر الأخرى، لكي يثبت من خلال تأكيده عليها على أن العمل الأدبي يقدم معاني مختلفة، وبأن القادر على الاضطلاع بمهام تفسير تلك المعاني هو القارئ وحده دون سواه، كونه يعتمد على جملة من القرائن النصية، تفسح المجال أمامه للإمساك بدلالات النص.

ووفق هذا التوجه تقدم "النظرية" رؤية تتعارض مع التأويل التقليدي، الذي كان يركز على النزعة الموضوعية المقررة بوحادية المعنى وثباتها في النص، معتبرا أن المعنى لا يخرج عن مقصدية الكاتب، إنها رؤية تبحث في علاقة التعالق الكامنة ما بين الذات والموضوع، أو بالأوضح الأفصح بين النص ومتلقيه، انطلاقا من مبدأ مؤداه أن البحث عن المعنى المخبوء في النص يعد ضرب من الخيال، ومن ثم فإن المنهجية الناجعة والمنتجة في الآن ذاته، ينبغي أن تتوجه صوب استنطاق ما يعتمل في نفس وذهن القارئ، طالما أنه هو من ينهض بفعل البحث عن المعنى.

أما بخصوص الكيفية الإجرائية إلى ذلك، التي تيسر عملية التفاعل ما بين طرفي النزاع -النص والمتلقي- مفضية إلى تطويق المعنى عبر فعل التلقي/القراءة، يكشف "إيزر" بأن النصوص بصفة عامة والسردية منها بصفة خاصة، بطبيعتها تبينها أجزاء متجاورة وبنى متقاربة، ولكن هذه الأجزاء والبنى تفتقد إلى الاتصال والتماسك والاتساق فيما بينها، وبالتالي فإنها تظل ناقصة تبحث عن من يللم شتاتها المتشرد في آلا وهو المتلقي/القارئ، الذي ينبغي أن ينهض بعملية ربط الاتصال والاتساق بين مجموعها لموضعها في قالب واحد مشترك يفي بالغرض. ويصطلح "إيزر" على عدم الترابط بين أجزاء النص بالبياض أو الفراغ، ويقول عنه: إنه "شاغر في النظام الإجمالي في النص، يؤدي ملؤه إلى تفاعل بنى النص" (145)، ويصف هذا الشغور بأنه متعمد في العمل الأدبي، لأنه في الأصل مساحات يتركها هذا الأخير، تشي بنوع من عدم التجانس بين الإبداع والقارئ، هو في واقع الأمر الذي يثير بطريقة أو أخرى حفيظة القارئ، ومن ثم يؤدي إلى وصل خيوط الاتصال ما بينه والنص أثناء عملية القراءة، باعتباره يحدد "الطريق من أجل قراءة النص... وفي نفس الوقت [يلزم] القارئ بإتمام البنية، وبذلك يتم إنتاج الموضوع الجمالي" (146).

144- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص 13.

145- نفس المرجع السابق، ص: 82.

146- روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 86.

ولكي يأخذ هذا البرنامج القراءاتي مجراه الإجرائي، ويتأتى بالموازاة وذلك صياغة مشروع بناء المعنى في علاقته بالمتلقي على أكمل وجه من الناحية الإبيستيمولوجية، اختزل "إيزر" مشروعه القراءاتي في جملة من الإيويات النصية، هي في الحقيقة خطوات أو أدوات إجرائية، عبرها ومن خلالها يتسنى تفكيك النصوص وتجسيد مبتغى التلقي المنشود. بوسعنا إجمالها في التالي:

✓ سجل النص:

و يراد به خزين النص الثقافي والمعرفي العام الذي يضم في طياته المعارف والخبرات المستلهمة من الأعمال الأدبية القديمة، وكذا رصيد الأعراف والقيم الثقافية والاجتماعية، وهو باصطلاح إيزر "السياق السوسيوثقافي العام" الذي يقف خلف النص، كونه يتضمن "كل ما هو من خارج النص و يرجع إلى النص [عبر مجال] تناسي طبعاً، [إنه] السياق الاجتماعي الثقافي بأكثر المعاني اتساعاً... [و لذلك بمفهوم إيزر يعد] النص نسيجاً"⁽¹⁴⁷⁾ من الأنساق و المواد والاتفاقات الخاصة، أو بعبارة أشمل نسيج من الأبنية التي لا تجعله يتفرد و حسب، بل و تسمو به كذلك عن سواه من الأعمال و الانتاجات الأخرى، باعتبارها تمنح النص طاقة لاستيعاب البراني، تحتويه ثم تجعله جزءاً لا يتجزأ منه، يتصف بصفاته و يحمل دلالاته و إحياءاته.

✓ استراتيجية النص:

وهي خيوط الربط وحلقات الوصل التي تتمثل في شكل توجيهات عملياتية، تضع أمام القارئ سبلاً من الإجراءات التأليفية يستند عليها أناء مزاولته فعل القراءة، ويعتبرها "إيزر" جملة الإمكانيات التي تهئ محيط التلقي، لأنها تنهض بربط أسلاك الوصل بين مختلف الأسىقة المرجعية والمتلقي، لتمكنه من ترتيب ولملمة شتات البنى المتشظية أو المنفصلة عن بعضها البعض.

فينظره النص "نتيجة لضرورة استناده إلى سجل يتمثل في ما انتفى من اتساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي و الثقافي، ينظم نوعاً من الاستراتيجية، وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل، و تقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، إنها تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه، و كذلك ما يتصل بشروطه"⁽¹⁴⁸⁾ و في تصوره أنه يمكن أن نقف على حدود الاستراتيجية النصية، في الوقت الذي نهم بمحاكاة نص ما أو محاولة تلخيصه، لأنه وفق ذات التصور- أن ما يفقده النص أثناء عملية التلخيص، هو ذاته "التنظيم الاستراتيجي للخطاب التحليلي، و التركيب الوصلي الذي يربط بين عناصر المخزون"⁽¹⁴⁹⁾، ويخضع في جميع الحالات لأسلوب التلقي، أي أن عمل الاستراتيجية يتحدد على ضوء الطابع المميز للقراءة.

¹⁴⁷ - فرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ص: 40.

¹⁴⁸ - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 130.

¹⁴⁹ - فرناند هالين، فرانك شوير فيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، ص: 40.

✓ مواقع اللاتحديد:

استلهم "إيزر" هذا المصطلح من "إنجاردين"، الذي أقر في دراساته بأن النص يوضع مواقع افتراضية معينة أو يتركها شاغرة، لكي يأتي القارئ إلى تحديدها وملئها بصورة عفوية وتلقائية، لأن فعل القراءة يدل على وجودها.

و لكن "إيزر" عندما استلهم الفكرة وافق عليها من حيث الأساس فقط، بينما قام بتعديلها من حيث النمط، إذ استبعد فرضية التلقائية التي أقر بها "إنجاردين" واعترض عليها، كونها لا تستقيم بمعية برنامج القراءاتي، و بمعنى من المعاني "في الوقت الذي كان فيه إنجاردين يؤمن بأن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع و تحديدها يجب أن تتم بكل تلقائية إذ يتوهم القارئ تحديدا للعمل، فإن "إيزر" يستبعد تلك النمطية و يرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي [و لهذا اعترض عليها]، و أدرج العملية في إطار تفاعلي، [لأنه باعتقاده] في الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بعض العناصر... يقوم بنشاط تعويضي⁽¹⁵⁰⁾، يتمثل في المعنى الذي يضيفه على النص بعد تفعيل الإجراءات التي تمكنه من استظهار النقايس البنيوية، و بالتالي إعادة المبعد إلى طبيعته النصية و تحقيق التواصل بمعية النص.

وهي المرامي التي تطالعنا بأن عمليتي الاستبعاد والإعادة تصطنع حركة تتضمن "وظيفتين: الأولى تحقيق تواصل النص، والثانية تفسير أهمية الاستبعاد الذي تقصده النص، ومن ثم تشيد المعنى الذي هو خلاصة هذه الإجراءات. إن العناصر المستبعدة في هذا النص هي مواقع اللاتحديد (الفراغات)، أي المواقع التي تؤجل مؤقتا عملية التواصل"⁽¹⁵¹⁾.

وبشكل عام يتصور "إيزر" أن "مواقع اللاتحديد"، تتمثل في البياضات والفجوات وكذا الانقطاعات التي تنوجد في العمل الأدبي عن قصد، لتفسح مجال التدخل أمام المتلقي ليقوم بملئها ولكن في مضمار تفاعلي بمعية النص، تخضع بموجبه العملية ككل لجملة من الخطوات المعقدة، يستحضر فيها القارئ السياق السوسيوثقافي (سجل النص)، و خبرات وعي و إدراك هذا السجل، بغية تكوين علاقة منطقية أو معنى موضوعيا، ينتقل في مضماره من اللاتحديد إلى التحديد.

✓ بناء الإطار المرجعي:

إن النص الأدبي -مثلما سبق الإشارة إليه- ينكر شيئا ما المعايير والقيم والأعراف التي يلحقها به، ويمتصها مفرغا عناصر "السجل" من تداوليتها، ومُصادرا بحركاته النافية الإطار المرجعي المشترك ما بين العمل الأدبي والمتلقي، وفي هذا الخضم يجد القارئ نفسه يواجه ما يبرمجه النص من دون إطار مرجعي، مما يجعله يبدأ رحلة البحث عنه (الإطار) أمام الحاجة الملحة إليه كطاقة كامنة، تساهم في تحيين المقامات التداولية، وبالتالي الانخراط مع المؤلف في تشييد المدلول وبناء الموضوع الجمالي الند للند.

150- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصليل وقراءة النص الأدبي، ص: 130 / 131.

151- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 155.

1. وجهة النظر الجواله ودينامية التفاعل ما بين النص والقارئ:

يعتبر "إيزر" أن النص لا يجسد أكثر من افتتاحية للمعنى، وبأنه لا ينفتح على صوراه الحقيقية الشاملة كموضوع إلا في المراحل الأخيرة من التلقي، وبالضبط في المرحلة التي تنخرط فيها الذات القارئة انخراطا تاما بمعيتها، متقمصة ما يقترحه من ذوات.

والسبب في ذلك -حسبه- أن عملية التلقي تخضع لأمرين أساسيين، أولهما: أن النص لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يدرك دفعة واحدة، أي لا يمكن تمثيل موضوعه النهائي إلا بتعدد الخطوات المختلفة و المتتابعة للقراءة.

وثانيهما: أن هناك وجهة نظر توجه التلقي، تتحرك داخل مفاصل العمل الأدبي في فترات القراءة، وهذه الوجهة أو نقطة الرؤية المتحركة هي التي تسمى "وجهة النظر الجواله"⁽¹⁵²⁾، إنها بتقديره تتكون بذات القارئ وهو بصدد مزاوله فعل القراءة، فتربط علاقة عضوية بمعية مختلف التمظهرات النصية من جانب، وتستحضر علاقاتها الموصولة بالخبرات الجمالية والقيم والأعراف التي تمثل رصيد المتلقي من جانب آخر، مشكلة حركة دينامية تنتقل في نسيج العمل الأدبي بصفة مستمرة عبر طرائق متنوعة.

2. القارئ الضمني:

توج "إيزر" برنامجه القراءاتي بفرضية مؤداها، أن إجراء تلقي الأعمال الأدبية ينبغي أن يتم في إطار تفاعلي، يبدأ بتواتر القراءات التي في مضمارها يستثمر القارئ التمظهرات النصية لكل قراءة بوتيرة مستمرة لا تخضع للتقطيع في وعيه، ثم ينتهي بآثار الوقع والإدراك المفضي للتحقق التام. ولكي يستقيم هذا الإطار التفاعلي إجرائيا وتتبلور فكرته عمليا، طرح "إيزر" ماهية أساسية في نظريته هي "القارئ الضمني"، زاعما أن هذا الأخير يعد طرفا ملازما للنص، يتبادل معه علاقة التأثير والتأثر وتقوم عليه رؤية الوقع الجمالي، التي لا تتأتى خارج فعل القراءة. إن هذا القارئ يحضر في النص دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي، وهو يجسد كل الميول المنتجة للتلقي في أي عمل أدبي حتى يمارس تأثيره، و-حسب ذات المزاعم- هذه الميول لا يفرضها واقع تجريبي خارجي بل يفرضها النص، لأن القارئ الضمني له جذورا راسخة في بنية النص، فهو في الأساس بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة.

يقول "رامان سلدن" (Raman Selden) في هذا الشأن: "النصوص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة ويمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قارئ مضمر) و (قارئ فعلي). والأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة، تغرينا على القراءة بطرائق

¹⁵² - إيزر، فعل القراءة، ص: 57.

معينة أما (القارئ الفعلي) فهو الذي يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتماً بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ" (153).

و مفاد هذا أن القارئ الضمني الإيزري يتبلور على ضوء الفضاء النصي، من خلال ما يتيح سجله واستراتيجيته من إرهابات لإنتاج المعنى، فيكون بذلك شريكاً للمؤلف، يتقاسم وإياه إنتاج المعنى، فهذا القارئ في افتراض "إيزر" هو "موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمن عبر إجراءات القراءة" (154)، أي أنه في الحقيقة لا وجود ملموس له و إنما تجسده التوجيهات الداخلية للنص، فهو مثبت في ثنايا النص أو بالأحرى "يرجع وجوده إلى البنية النصية للتلقي المحايث" (155)، ما يجعل كل قارئ باستطاعته أن يتحمّله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، و من خلاله و بمساهمته يشيد (القارئ الحقيقي) دلالة النص، لأنه بحضوره المشارك يتأسس فعل القراءة، باعتبار أن بنيتي القراءة و النص مترابطتان في شكل علاقة عضوية.

و حتى لا يسقط "إيزر" في التباس تجاوز القارئين معا في نفس الوقت من جهة، و بالموازاة وذلك يجعل نمطه يتفرد عن مفاهيم أنماط القراء الآخرين من جهة ثانية، على شاكلة (القارئ المثالي، و القارئ المعاصر، و القارئ الخبير و القارئ المستهدف و القارئ الجامع و ما إلى ذلك ...)، أكد أن القارئ الضمني لا يصرف القارئ الفعلي ولا ينفيه، كما لا يغيبه، لأنه وفق رؤياه

153- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: د/ جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص: 189.

154- هولب، نظرية الاستقبال، ص: 103.

155- عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر، ص: 06.

*- القارئ الجامع المتميز عند "ميشيل ريفاتير": ويعني جماعة القراء العارفين (Group of informants) الذين تنتهي قراءتهم إلى نقطة معقدة في العمل الأدبي، تؤسس في حيز التفاعل حقيقة أسلوبية. وهذا النمط من القراء يرتفع إلى مرتبة القداسة، لأنه يحيط بكثافة الدلالة النصية ويفكك شفرات الترميز في مضمار الحقيقة الأسلوبية التي لا تتأني إلا لقارئ مدرك. (إن هذا القارئ متصور لمجتمع القراء).

-القارئ المخبر: أو العارف عند "فيش": وهذا القارئ لا يعبر اهتماماً لقراءات الآخرين، ويصب جام اهتمامه على ما يستنبطه بنفسه من بنى النص. ولهذا يحيطه "فيش" بمجموعة من القدرات الخارقة، التي تمتثل كشروط ينبغي توفرها في هذا النوع من القارئ هي:

أ- الإلمام الكبير بلغة النص التي ينهض عليها بناء النص.
ب- التمكن من معرفة الدلالة وامتداداتها إلى (الخبرة بالأنساق النحوية ومعاني المصطلحات، وتأويل اللهجات).
ت- الكفاءة الأدبية الفعالة.
و عليه هذا القارئ لا هو مجردا ولا هو حقيقي ولكنه هجين يتشاكل على صورة (أنا) حقيقي يستحضر كل قدراته وخبراته ليكون مخبراً.

-القارئ المقصود عند "ولف": وهو القارئ الذي يقصده المؤلف، ويتمظهر هذا القارئ من خلال بنى وطبيعة النص المتعامل معه. وهو بمفهوم آخر الكائن القصصي في النص. ويتمخص هذا النمط مفاهيم وعادات الجمهور المعاصر، ورغبات صاحب الإبداع، في الالتحام بهذه المفاهيم والعمل عليها وبها.
-القارئ النموذجي: واقترحه "امبرتو إيكو" للدلالة على ذلك القارئ الذي يتخيله المؤلف ذهنياً، كما يتخيل مجمل احتمالات ردود أفعاله، أثناء عملية الكتابة. فيستثمر المؤلف هذه الردود كاستراتيجيات تأويل معيارية يتركها في النص لتجسيد التواصل

"يجسد مجموع التوجيهات الأولية التي يقترحها نص تخيلي على قراءه الممكنين، والتي هي شروط تلقيه، ونتيجة لذلك فإن القارئ الضمني ليس منغرسا في جوهر تجريبي، بل متجذر داخل بنية النصوص نفسها" (156).

وتقصد "إيزر" بطرحه لهذه الفكرة، أن يجعل قارئه المقترح ينماز عن طبيعة القراء الآخرين المشار إليهم آنفا، وبخاصة عن "قارئ" "واين بوث" (Wayne Booth) الذي استمد منه -إيزر- الفكرة في الأساس حسب "هولب"، وقام بتحويرها وتعديلها جملة وتفصيلا، كونه اعترض على طرح "بوث" المقر بأن "البناء السردي للرواية يتضمن -أحيانا- توجهها مباشرا إلى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها" (157)، وذهب إلى أن "النص لا ينطوي على مؤلف ضمني، وإنما هو نوع من التوجه الضمني، الذي يتوجه به العمل الأدبي إلى المتلقي، وهو توجه لا يخلو منه أي عمل، وهو أساسي في عملية التواصل عبر التفاعل" (158).

وبشكل عام لم يقتصر اعتراض "إيزر" على "بوث" فقط، بل شمل ماهية أنماط القراء الآخرين كما وردت مع مقترحيهم (ريفاتير، فيش، وولف...)، إذ ناقش وتيرة انوجادهم في العمل الأدبي، وخلص إلى أن ماهية معظمهم يترتب عنها قيود تطرح إشكالا في مجال العملية الإجرائية، وبناء على ذلك اعترض على هذه النماذج وطرح نموذج كبدل، زاعما أنه في حالة توخي فهم التأثيرات التي تتركها النصوص، والاستجابات التي تثيرها أيضا، ينبغي الإقرار بمسئلة القارئ دون تحديد

الإيجابي. وطبعا القارئ الأنموذجي الذي يتخيله المؤلف في كتابة نص معين يختلف قطعاً عن القارئ النموذجي الذي يتم تخيله في كتابات أخرى لنفس المبدع.

-القارئ النص: يستثمر هذا النمط من القراء المقاطع النصية أي ما يجده بالنص من ألفاظ، وعبارات وتراكيب ومعانٍ لتحقيق الفحوى والدلالة الكامنة بالنص، بعيدا عن الأسبقية الخارجية ذات الصلة بسيرة المؤلف، وطبيعة كتابته وسوى ذلك أي أن هذا القارئ تقع إسقاطاته فقط على ما يقدمه النص في إطار اللغة والجماليات الفنية والبنى الإيقاعية والخصائص الأسلوبية.

-القارئ المدرب: تم استعارته من عالم اللسانيات الأمريكي "تشومسكي" ومفاده، قارئ له القدرة على الولوج إلى داخل عوالم النص لاستكناه اللب الأدبي من خلال إدراك العلاقات الداخلية (الدلالية والصرفية والبلاغية). وأنساق النص العميقة، وطبيعته التجنيسية (شعر، قصة، مقالة)، وما يترتب عن كل جنس في مضمار الأعراف التأويلية، لكان هذا القارئ آلة مبرمجة لفعل القراءة.

-القارئ المثالي: وهو محض تخيل وافتراض، يمتلك قدرة خارقة على استنفاد معنى التخييل النصي وفك ألغازه، اتكاء على الخبرات المعرفية الواسعة، وكذا ناصية الذوق ورصيد التجارب القرائية المختلفة.

-القارئ المعارض: وهو نقيض القارئ النموذجي، سواء تخيله المؤلف أم انوجد في مسار فعل القراءة، ويتبدى معارضا لمعاني النص.

-القارئ المقاوم: ويأتي تكملة للقارئ العليم، العارف، ويوسم بالمقاومة لأنه يقاوم السائد من الأعراف والقيم المحددة لطرائق تداول الآثار الفنية، ويمارس الخروج عليها حين تجسد رؤية النص في ثناياها ما لا تؤشر عليه القيمة السائدة.

-القارئ الحقيقي: عرض جاء متأخرا نوعا ما، قدمه "ميشيل بيكار" الفرنسي، ليصرف النظر عن مجمل القراء الافتراضيين أو المجريين إلى القارئ الملموس، الواقعي الذي يأتي إلى النص بغرض تأويله.

-القارئ المعاصر: ودوره الإحاطة بالأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية في حقب معينة، والضوابط السائدة بين الجمهور المعاصر مما يوفر علاقة بين تاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء، تساعد على تشكيل رصيد خبراتي يتلقى به ومن خلاله النص.

156- إيلورد إيش، التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع6، 1992، ص: 13.

157- إيميل اشتايجر، حاضر النقد الأدبي، مقال، الزمن والخيال الشعري، تر: محمود الربيعي، القاهرة، ط2، 1977، ص: 45.

158- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، ص: 133.

مسبق لطبيعته أو وضعيته التاريخية⁽¹⁵⁹⁾، لأن وظيفة هذا النمط وظيفه حيوية، تتمثل في شكل حلقة وصل تصل بين مختلف القراءات المتواترة على النص و تقاربها و تحليلها، كما أن هذا القارئ – الضمني - يجسد التأهب القبلي للعمل الأدبي، الذي يعد حتمية في العمل لممارسة غاية التأثير، أي أن هذا التأهب يأتي في شكل استعدادات قبلية، لا صلة لها بأي جهة خارجية أو تجريبية، وإنما يرسمها النص ذاته.

إن هذا النمط من القارئ "يظهر بوصفه نظاما مرجعيا وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعا لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية، عليه أن يقدمها بنفسه (حتى يتسنى) إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين" ⁽¹⁶⁰⁾.

ومعنى ذلك أنه لا يمكن أن تكون هناك قيمة أو حقيقة للنص، إلا إذا تم تلقيه وفق الأطر التي يوجها القارئ الضمني، أطر ينهض المتلقي في مضمارها باستقراء ما فيه من دلالات و معان وحقائق، بدينامية يقتضي فيها التوجهات الضمنية التي يبينها النص ليخلص إلى المعنى النهائي، وهذه الأطر بافتراض "إيزر" هي صالحة حتى في الحالات التي لا يؤشر فيها النص على توجه بعينه، فعلى حد تعبيره: "إن فكرة القارئ الضمني تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقي، إنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النص بوساطة تخيل القارئ لا يبدو مهتما بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى إبعاد كل جمهور محتمل، إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا" ⁽¹⁶¹⁾.

وهكذا لا يترك أي مجال للشك، من أن نمطه كمفهوم هو متجذر ومتأصل في نسيج النص، على شاكلة تركيب لا يطابق ولا يوازي الذاة القارئة (الحقيقية)، ولكنه بالمقابل يشتمل على مجمل الإرشادات الموجهة للمتلقى في الإبداع الأدبي، التي ترشد وتساعد الذاة القارئة.

¹⁵⁹ - إيزر، فعل القراءة، ص: 29.

¹⁶⁰ - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 137.

¹⁶¹ - المرجع السابق، ص: 137.

4- أمبرتو إيكو (Umberto Eco) والتلقي/القراءة تحت مظلة السيميائيات:

يقترح الإيطالي "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) خارطة طريق للولوج إلى عوالم الأبنية النصية، تتراعى من حيث العناصر الشكلية جديدة، ولكنها من حيث الجوهر تكاد لا تنأى كثيرا عن "النموذج الإيزري"، نتيبن هذا من خطتها التي تعتمد على برامج قراءاتية، تضاهي وإلى حد بعيد الخطوات الإجرائية لـ "إيزر"، كما هو الشأن لبرنامجي.

← التحليل الدلالي.

← والتعاضد التأويلي.

العنصران اللذان نلفى بمعيتهما "إيكو" يوضع تحليلا يكتنيه بالقراءة "المتعاونة" أو "المستجيبة"، محورها البحثي هو تدارس الكيفيات التي يبرمج بها النص سبل تلقيه من زاوية، و تدارس الدور المنوط بالقارئ الذكي و شكل تجسيده، حتى يستجيب إيجابيا لتطلعات العوالم النصية من زاوية ثانية.

غير أنه مع هذا، يكمن تفرد مشروع "إيكو" في كونه يمثل مشروعا سيميائيا خالصا، جاء نتاج الاشتغالات الطويلة والاستثمار الدؤوب في حقل السيميائيات، مثلما تجلي ذلك بشكل صريح المحطات التي قطعتها تجربته القراءاتية.

✓ السيميولوجيا والقراءة (سيميائية القراءة):

لعل أهم المرجعيات النظرية التي كان لها تأثير في توجيه مباحث "إيكو" في ميدان القراءة، هي سيميوطيقا "بورس" التأويلية و بخاصة منها مفهومي (المؤول و السميوزيس)، اللذين اشتغل "إيكو" على تطويرهما فشكلا في نظريته مرجعا سيميائيا للتأويل، و يتضح هذا جليا من خطته القراءاتية التي تبنت في أعماله الأولى حول السيميولوجيا و دور القارئ نهجين متميزين (يتمم أحدهما الآخر ويكمله⁽¹⁶²⁾).

إذ يتناول المؤلف الأول بالدراسة جميع أنظمة الإشارة وعمليات الاتصال، ولا يركز الاهتمام على الأدب فقط، بينما نجد المؤلف الثاني (دور القارئ) تنحصر اهتماماته بدائرة السيميائيات، وإملاءاتها على القراءة وآليات الأجرة المفترضة.

و بهذا الشكل ارتبطت جل اشتغالات "إيكو" حول القارئ و القراءة بمشروعه السيميائي العام، موجهة التنظير تحت لوائه ومظلته، وعلى الأخص تحت فرضية أن أي "نظرية للمعنى، لها شقان نظريان، الأول منهما خاص بالعمليات، و الآخر بالبنى، و على هذا فالسيميولوجيا تركز على بعدين يؤكد أحدهما الاستدلال و هو يستوجب نظرية للشفرات، و الآخر الاتصال و هو يستوجب نظرية لإنتاج الإشارات"⁽¹⁶³⁾. ولقد خلص "إيكو" الى هذه القاعدة بناء على افتراض سيميائي، مؤداه أنه

162- راي، المعنى الأدبي، ص: 140.

163- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 139.

"إذا وجدت إمكانية في العرف الاجتماعي لتوليد وظائف الإشارات، وجد معها نظام للاستدلال (ومن ثم الشفرة)، وهناك على النقيض من ذلك عملية للاتصال إذا استغلت الإمكانيات التي يوفرها نظام الاستدلال (أنتجت) تعابير مادية لأغراض تطبيقية عديدة" (164).

ويرجح "إيكو" في هذا النطاق مرتبة الريادة للاستدلال على الاتصال، لأنه بتقديره أي حركة اتصالية تجري بين الأفراد، تحتكم قبلها إلى نظام استدلالي، ومن ثم يعد الاستدلال شرطاً أساسياً في كل عمليات التواصل بين بني البشر.

ولقد قاد هذا الترجيح "إيكو" أول الأمر إلى اعتبار الأعمال الأدبية "أنظمة شفرة، وليست معاني معينة"، بيد أنه لم يلبث أن تراجع عن ذلك، موجهاً اهتماماته صوب اصطلاح جديد أقل تزمناً، دعاه "الإشارة اللامحدودة" أو "وظيفة الإشارة"، ماهيته أن المعنى يتشاكل في شكل "علاقة متبادلة بين وحدة تعبير و وحدة محتوى، لا يمكن معرفة قيمته إلا عن طريق وحدة أخرى، والوحدة الأخيرة نفسها علاقة متبادلة شبيهة بالأولى، تعتمد على وحدة أخرى وهكذا دواليك" (165)، وتحتكم هذه الصيرورة - بنظر إيكو - إلى عامل ظرفي، أو تختزلها الظروف العملية للإشارة، ذلك أن وظيفة "الإشارات في هذا المفهوم نتيجة مؤقتة لوضع القوانين في شفرة، فهي تقيم علاقات عابرة بين العناصر، يمكن لكل عنصر من هذه العناصر - في ظروف خاصة متصلة بالشفرة - أن يدخل في علاقات متبادلة مع غيره، ويؤلف بذلك إشارة جديدة، وبأكثر دقة يعني هذا أن كل وحدة معنوية (166) باستطاعتها الارتباط بوحدات أخرى للمعنى مشكلة امتداداً لا نهائياً من التأويل.

وبشكل عام لعل أقصى ما يمكن أن يقف عليه المتتبع لخطوات "القراءة السيميائية المساهمة" في هذا المضمار، هو أن العمل الإبداعي يتشكل من عنصرين مركزيين، قوامهما التراسل القائم ما بينهما بطريقة جدلية، يأخذ طابع تركيب الرسالة وتفكيك تشفيرها.

- أولهما: النص الذي قوامه الملفوظ اللغوي التشفيري.

- وثانيهما: القارئ المتلقي لأثر النص، الذي قوامه النشاط الاستدلالي وما يأتي تحت ظلال هذا النشاط من استنباط وتكهن واستنتاج.

164- أمبرتو إيكو، عن عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل، ص: 139.
* أولوية الاستدلال على الاتصال، واعتبار النصوص أنظمة شفرة وليست معاني معينة، قد يحيل فيما يحيل عليه على البنائية ومراميها المقررة بأن المعنى على مستوى جوهري أكبر من أن يختز له الفهم الفردي.

165- وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، تر: لوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر، ط1، بغداد 1987، ص: 141.

166- ن.م.س، ص: 141.

✓ النص والقارئ النموذجي عند "إيكو" (Le Lecteur Modèle)

(1) النص:

يذهب "إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" (Lector in fabula) إلى أنه بحكم أن النص الأدبي في تجليه اللساني، يبين سلسلة مترابطة من الحيل التعبيرية، هي التي يتعامل معها المتلقي/القارئ، أو بمعنى آخر يتوجب عليه إدراكها، فإن "النص" تبعا لذلك يعد ناقصا.

و يعود نقصانه - بنظره - لسببين أساسيين:

أولهما: أن العمل الأدبي، أو أي رسالة بما في ذلك الجمل والعبارات المنفردة، الجميع في المقام الأول يظل جافا ومجردا وبلا معنى (flactus vacis) ما لم يرتبط بسنن، معطاة بحمولتها الضمنية أو الاصطلاحية المتعارف عليها.

وثانيهما: أن النص بحاجة ماسة إلى القارئ كشرط حتمي لتحينه، باعتبار أن دور هذا القارئ في استلهم المعنى يأتي كعامل فاعل (مشتغل).

ويعتبر "إيكو" في هذا المضمار أن الكلمة غير تامة بذاتها حتى في الحالات التي يضمن لها القاموس الحد الأدنى من المرادفات والدلالة، ومن ذلك حسبه أن القاموس قد يقول لنا "أن السفينة الشراعية زورق، غير أنه يترك للزورق مجال الإيحاء بخاصيات دلالية أخرى، (وهكذا) تكشف هذه المسألة من جهة عن لا نهائية التأويل، كما هو في النظرية البرسية (peircien)، ومن جهة أخرى تحليل على الموضوعاتية للمتضمن، وعلى العلاقة بين الخاصيات الضرورية والأساسية والافتراضية" (167).

وفضلا عن هذا -بوجهة نظره دائما- تعطي هذه القضية الانطباع بأن النص مقارنة بأشكال التعبير الآخر، يتسم بقدر من التعقيد لا غبار عليه، ومرد ذلك أنه بنية من اللا مصرح به، أو المتروك بلا تصريح خطي (non-dit) على رأي "ديكرو" (Ducrot)؛ أي بنية لا تتمظهر خطيا على مستوى التراكيب والعبارات، وهي محل الطلب، أو التي ينبغي تحقيقها بالضبط تماشيا مع تحقيق المضمون من طرف القارئ.

ولهذا يعد النص ناقصا، أو بمعنى مغاير غير تام، يتطلع دائما إلى الارتباط بقارئه ليصبح بنقيض صوراه الأولى، أكثر تمظهرا من أية رسالة أخرى، لأنه آنئذ يكتسب حركات تعاضدية حية وواعية وفاعلة من جانب قارئه.

¹⁶⁷ - أمبرتو إيكو، نقلا عن أحمد بوحسن، نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل)، نصوص مترجمة، دار الأمان، الرباط 2005، ص: 30.

وبناء على هذه الحقيقة خلص "إيكو" إلى أن "النص نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه (أرسله)، كان ينتظر دائما بأنها ستملاً"⁽¹⁶⁸⁾، وأبقى عليها شاعرة لعلتين أساسيتين:

تتجسد العلة الأولى في كون "النص إيوائية (Mécánisme) بطينة أو اقتصادية تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي..."⁽¹⁶⁹⁾.

وتمثل الثانية في دينامية انتقال النص من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية، وهي الدينامية التي تقتضي ترك هامش المبادرة التأويلية للقارئ.

(2) القارئ: يوصف "إيكو" النص بأنه "آلة كسولة تتطلب من القارئ القيام بعمل مشترك دؤوب لملء البياضات غير المقولة أو الأشياء التي قيلت، لكنها ظلت بيضاء"⁽¹⁷⁰⁾، أي أنه يستوجب قارئه كشرط حتمي لينخرط في كينونته، ويغطي فراغاته بطاقتها التواصلية الملموسة والتميزة في الآن ذاته، المستمدة من كفاياته المعرفية وخبراته الموسوعية، وهو بمفهومه يستوجب ذلك حتى في تلك الحالات التي يصطنع فيها (النص) مساحة من الإحالات المساعدة، أو المتواطئة للحفاظ على نفس المعنى في تشاكلاته المتباينة.

ففي افتراض "إيكو" الأعمال الأدبية تنوجد مسبقا لطرف يمتلك ناصية تحيينها، وهذا ما يجعل من تفسيرها المتوخى يحوز صفة العضوية في برامجها التكوينية أو هو جزء لا يتجزأ منه. ويعني ذلك في جملة ما يعنيه، أنه إذا كان تعاون القارئ مع النص حتمية لا مناص منها لكي يتسنى انتشار النص من حال الجمود إلى حال الحركة، فإن الأمر هنا حسب "إيكو" لا ينسحب على أي قارئ، وإنما هو منوط بالقارئ النموذجي الذي يتجسد دوره كمهندس تفكيك و تأويل لما تبرمجه العوالم النصية، مهندس يحدد الوجه المقابل لوثيقة النص في تعالقاتها و تداخلاتها و في تمظهراتها وتواريتها، إنه الزاوية العاكسة لمهندس التشكيل البنائي (المؤلف) و المرادف الوفي له في خلق الفضاءات الممكنة للنصوص، باعتباره يأخذ طابعا جدليا تبنيته استراتيجية لها ميكانيزماتها وحيثياتها.

✓ استراتيجية النص وفرضية التوقعات: (النص كاستراتيجية، وفرضية التوقعات):

بدءا يتساءل "إيكو": "كيف يمكن أن يتوقع النص القارئ؟" ثم يعمل على مقارنة هذه الإشكالية، انطلاقا من تخوم السائد في نظرية الاتصال، معتبرا أن قاعدة الاتصال (مرسل، رسالة

¹⁶⁸ - نفس المرجع السابق، ص: 31.

¹⁶⁹ - نفس المرجع السابق، ص: 31.

¹⁷⁰ - Umberto Eco, Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs (traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset Paris, p27.

،مرسل إليه)، المسطرة من قبل المنظرين الأوائل محدودة، و أن صيرورتها المبتدلة المعتمدة على معيار "الرسالة يتم تفكيكها و تأويلها بناء على سنن ما"، هي الأخرى ناقصة أو هشة، والسبب في ذلك حسب "إيكو" يعود إلى طبيعة "السنن" ذاتها، التي أناء وضعية الإرسال من طرف المرسل يمكن أن تتجاوز "سنن" المتلقي، إما كلا أو بعضا، كون السنن أو بعبارة أوضح الأرموزة ليست كيانا بسيطاً، بقدر ما هي في الغالب الأعم بناء معقد من الأنساق والقواعد.

و من ثم بتقديره، "لفهم رسالة كتابية لابد من (توافر) قدرة ظرفية متنوعة علاوة على القدرة اللسانية، قدرة تستطيع توقع الافتراضات و ردع الأمزجة و هكذا"⁽¹⁷¹⁾، مادام أن "الرسالة الكتابية" مقارنة "بالاتصال الشفوي"، تبقى أقل حظاً من حيث فرص التأويل، ففي التواصل الشفوي تتأزر مجموعة من العناصر الأخرى، إما تأويلية فوق لسانية (إشارية، ظاهرة)، و إما أنظمة متنوعة (حشو، إرجاع... الخ)، تسهم بتظافرها في عمليتي الفهم و التأويل، و هو ما يعني وفق هذا المنطق "أنه لا وجود لتواصل لساني بالمعنى الدقيق للكلمة، و لكن هناك نشاط سيميائي بالمعنى الواسع، حيث تكمل عدة أنظمة من العلامات بعضها البعض"⁽¹⁷²⁾.

وتبعا لهذه الحقائق يعود إيكو "إلى التساؤل مرة أخرى:

"أين نحن من نص مكتوب يولده المؤلف ويتركه عرضة لعدة أفعال من التأويل، وكأننا نلقي بزجاجة في البحر؟"⁽¹⁷³⁾، ثم إلى أي مدى يمكن أن يكون هناك تعاون نصوصي في ظل شح إمكاناتها التأويلية؟

و يخلص بموجب هذه الأسئلة -التي يثيرها مسلسل التواصل في شقه الكتابي- إلى فكرة مفادها أن النصوص أبنية استراتيجيات، تتأسس على فكرة "التوقعات المفترضة"، أو بمفهوم أدق الكيفيات المزمع أن يتوقع بها النص القارئ.

فعلى حد تعبيره: "النص هو إنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزء من إيوايته (Son mécanisme) التوليدية الخاصة، إن توليد النص هو تحريك استراتيجية تشترك فيها توقعات أفعال الآخر، كما هو الشأن في كل استراتيجية، في الاستراتيجية العسكرية و في استراتيجية الشطرنج و لنقل في كل استراتيجية اللعب"⁽¹⁷⁴⁾.

فالمؤلف شأنه شأن الآخرين في باقي الاستراتيجيات يشتغل على ترتيب استراتيجية خاصة، يجسدها في المتن الأدبي من خلال بناء خاص، يشعره لحظة الإعداد/التوليد بأن جملة القدرات (يضع إيكو القدرات في موضع السنن*) التي استعان بها لتطريس عمله و تسييجه، كي يمنح

171- أحمد بوحسن، نظرية الأدب، ص: 32.

172- نفس المرجع السابق، ص: 33.

173- نفس المرجع السابق، ص: 33.

174- أحمد بوحسن، نظرية الأدب، ص: 33.

* القدرات أو الكفايات مجموع ما يستثمر فيه المؤلف في بناء التراكيب والعبارات، وقد وضع هذا المصطلح إيكو كبديل للسنن أو الأرموزة.

تراكيبه و عباراته الحياة و يجعلها مفعمة بالدلالة و المعاني، هي نفسها التي بإمكان قارئه أن يعود إليها و يعتمدها "كقدرات" و هو في موضع التلقي/التفكيك، و بهذه الدينامية يتصور قارئاً أنموذجاً "جديراً بالتعاضد من أجل التأويل النصي، بالطريقة التي يراها المؤلف ملائمة و قيمة بأن تؤثر تأويلها، بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينياً"⁽¹⁷⁵⁾.

و هكذا تغتدي استراتيجية "إيكو" النصية تستضمر استراتيجيتين بداخلها، الأولى تحليل على ما يبينه النص من افتراضات و توقعات و حيل تعبيرية قبلية، و الثانية تحليل على دور القارئ والطريقة التي يتقدم بها إلى النص في مضمار الاستراتيجية نفسها، و في هذا الإطار يفترض في القارئ حيازة مجموعة من الوسائط للتحرك تأويلها بنفس الصيرورة التي تحرك بها المنتج توليدياً، و هذه الوسائط أو الوسائل هي مشتركة بين الخصمين اللودين "المؤلف و المتلقي" إن استقام التعبير، يصنفها "إيكو" على النحو التالي: (اكتفينا منها بانتقاء ما يخدم البحث في مضمار التطبيق).

1) خيار اللغة: و في نطاق المتعارف عليه - في هذه النقطة حسب "إيكو" - أن الكاتب لا يؤثث عوالمه الأدبية إلا باللغة التي يعرفها و يتقنها قارئه، أو بالأحرى التي يتقاطع فيها و إياه، وينصرف عن اللغة التي لا يتكلمها.

2) خيار نمط الموسوعة: أو "المدخر" بتعبير "إيكو"، وهي حمولة المعارف التي يكتسبها القارئ بطريقة أو أخرى من خزان الذاكرة الجماعية وتشكل مع مرور الزمن كفاياته، سواء مما قرأه وتعلمه من مفاهيم مجردة عبر المطالعة، أو سواء مما استفاده من خبرات في مساره الحياتي وتعاملاته اليومية، بما يدخل في كنفها من حوادث ووقائع اعترضته، أو تجارب ذاتية، أو مشاهد حية ... وسوى ذلك.

و إجمالاً يعتبر "إيكو" أنها في مفهومها الشامل، تعبر عن ترسانة التوجهات و الآراء المحتوية على "مختلف أنواع (يقال) و (يعرف) التي تشيع في بعض الظروف الاجتماعية الثقافية"⁽¹⁷⁶⁾، أما في مفهومها الخاص أو الدقيق، فتعد الإرث (اللغوي والحضاري والثقافي) الممتد في الكون المجتمعي الذي ينتمي إليه القارئ و يتحرك فيه، و هو تقريباً نفس المفهوم الذي اصطلح عليه "إيزر" بالذخيرة أو السجل (Répertoire)، و قصد به أن النص يضم في طياته جملة من الافتراضات هي التي ينهض القارئ باستحضارها، "كي يستطيع المواجهة بين التماثل الخطي لذلك النص و بين بنياته اللسانية، (معتبراً أنه) بدون "كفاءة موسوعية" لا يمكن التعاون مع النص أو مساعدته على إنجاز مبتغياته و لا يمكن للقارئ أن يكون هو ذلك المشارك (Coopérant) الفعال الذي يملأ الفراغات و يحمل التناقضات و يستخلص المقولات"⁽¹⁷⁷⁾.

¹⁷⁵ - أمبرتو إيكو، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص: 68.

¹⁷⁶ - د. محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، ص: 50.

¹⁷⁷ - محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، ع100، س1998، ص: 54.

(3) خيار الإرث المعجمي والأسلوبي المعطى:

ويعني لدى "إيكو" جملة الأساليب والمحفزات الخطابية التي يصطنعها الكاتب للإحالة على قارئه النمودجي، بغية اختزال مسافة التعاضد بمعيته من خلال توظيف قرآن أو مؤشرات تحيل عليه بشكل صريح، أو تحدده بصورة حصرية، وذلك بالاستثمار في الإرث اللغوي والأسلوبي المعطى.

ومن أشهر الأساليب التي يلجأ إليها الكاتب عادة في هذا النظام، كأن يفصح عن مقامه "أبنائي الذين أحبهم..." أو عن المكان "الإخوان الجزائريون، المواطنون العرب..." أو يحصر قارئه النمودجي بصفة مباشرة ودون ممانعة أو تكلف، بمثل ما نجده في استهلال كتاب "ويفيرلي" (Waverley)... وسوى ذلك من الطرائق التي يفيد توظيفها بأن توحي الكاتب لمتلق بعينه، ليس محض أمل أو إطلاق عائم، وإنما هو عمل نصوصي وترتيب داخلي يشتغل تقنيا على بنائه.

و من ثم -بنظر إيكو- من الإجحاف في حق النص، أن يقال عنه أنه يتوفر على كفاية لتحقيقه وكفى، فالأقوم هو القول أنه ينتج و يصطنع هذه الكفاية وفق غاياته التأويلية، ذلك أن فعل التلقي/القراءة لا يضم في طياته القارئ فقط بل النص أيضا، فهو "تفاعل مركب بين أهلية القارئ (الجانب المعرفي الذي يستثمر فيه) وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية"⁽¹⁷⁸⁾.

(4) العالم الممكن:

يُقحم "إيكو" هذا الاصطلاح بمعية أفق التصورات الافتراضية التي يقيمها القارئ عن النص، ويفيد في هذا الشأن بأنه "لا يمكن الاستغناء عنه لدى التحدث عن توقعات القارئ"⁽¹⁷⁹⁾، ومرد ذلك -بتصوره- أنه يأتي ملازما له بشكل ديكالكتيكي، فالقارئ عندما يباشر نشاطه القرائي الذي هو في المقام الأول نشاط استدلالي، ينهض على الاستنباط والتكهن والاستنتاج، فضلا عن الوظيفة الحدسية، إن هو إلا يقوم بتشديد عالم افتراضي في مخياله يخوله التواصل مع عالم النص، أي أن القارئ "يبني سلسلة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع إمكانيات النص، بمعنى أنه يتخيل عالما افتراضيا، يمكن أن يستوعبه النص هو العالم الممكن الذي هو محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات النص، و حسب شبكة العلاقات العاملة فإن العوالم الممكنة، تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحسب ما يجده في النص وفق مساره الخطي و ما تمثله الكائنات و الأشياء التي تؤنثته، والتي تبدو محكومة بنفس النظام و مورطة فيه"⁽¹⁸⁰⁾.

وطبعا الحري بالذكر ههنا أن العالم الممكن الذي يقصده "إيكو" في برنامجه القراءاتي، يختلف جذريا عن ذاك الموجود في حقل المنطق، ففي حين يتراءى هذا العالم عند المنطقيين مفهوما فارغا

¹⁷⁸- نفس المرجع، ص: 86.

¹⁷⁹-

Umberto, eco, lector in fabula, p160.

¹⁸⁰- محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، ص: 55.

ومجردا وغير متميز، نلفاه يتمظهر عند "إيكو" مفهوم ممتلئ، "مفروش" حسب عبارة المؤلف نفسه بالأشخاص والممتلكات"⁽¹⁸¹⁾، يبرمج وظيفته كآلية على نطاق ثلاث مستويات رئيسية:

- (1) ← كأداة متفردة لا غنى للقارئ المتمكن عنها.
- (2) ← على أساس أنه مسجل في النص المعني بالتلقي.
- (3) ← يتضمن السلوك النسبي المقترح (propositionnel) لشخصيات العمل الأدبي ويوجهه.

ويعني هذا أن القارئ المتعاون أثناء مزاولته فعل التلقي، يبرمج في متصوره الذهني بالتقاطع مع شبكة التجليات التي يبينها النص، جملة من "العوالم الممكنة"، تأخذ صيرورة تشكلها طابعا جدليا، لأن هذه الممكنات حسب "إيكو" - يحكمها النظام نفسه فما يتخيله القارئ أي العالم الممكن الذي يفترض بأنه يتصل بعالم القص، هو نفسه أو بالتقريب العالم الافتراضي الذي تتقدم به الحكاية في مضمار تجلياتها، وعلى الأخص فيما يتصل بالرغبات المختلفة، الأمنيات، التوقعات... إلخ، التي تحرض مختلف الشخصيات القصصية على التصرف بهذا الشكل⁽¹⁸²⁾.

ويتأتى هذا بمنطق "إيكو" على النحو التالي:

- (1) (wn) يدل على العالم الممكن الذي يؤكد مؤلف في قصة (wus1) يمثل الفقرة 1 من (n).
- (2) (wnc): العالم الممكن الذي تتخيله شخصية C.
- (3) (wr): العالم الممكن الذي يتصوره قارئ متواطئ.
- (4) (wrc): العالم الممكن الذي ينسبه القارئ R لمعتقدات شخصية (C).⁽¹⁸³⁾

وبمعنى من المعاني وفق هذا البرنامج الموغل في الغموض والتعقيد، تكون العوالم الممكنة بزعم إيكو، وما على القارئ المتعاون/المشارك إلا تفعيل اشتغال المستويات الثلاث، كي يتسنى له الانتقال بالنص من حال الموجود بالقوة إلى حال الموجود بالفعل.

✓ العوالم الممكنة ودينامية المقاربة النصية (القارئ → النص):

إن الفكرة التي يركز عليها "إيكو" في مشروعه التأويلي، هي أن النتاج الأدبي لا يقبل إلا بتأويل يرتهن بالمقصدية، و يتوفر على انسجام داخلي يشاكل انسجامه، و لهذا السبب نجده في

¹⁸¹ - Umberto, eco, lector in fabula, p160.

¹⁸² - د/ محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، ص: 52 / 51.

¹⁸³ - نفس المرجع، ص: 53 / 52.

كل النقاط والمحاور التي يتضمنها برنامجها، يُصر أيما إصرار على فكرة "أن النص هو نتاج لعبة نحوية تركيبية - دلالية - يشكل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص" (184).

وهي الفكرة التي مؤداها أن النص ككينونة لا يتحقق إلا عبر فعل التلقي الممتلك لخاصية التحيين، ناصية يشترط فيها بالإضافة إلى الكفاية اللغوية كفايات أخرى "ظرفية متنوعة المدارك، وفعالية تساعد على ترقب المسلمات، و كبح الحدوس غير الملائمة بغية إدراك الرسالة اللغوية" (185)، حيث يتعين ليستقيم هذا البرنامج أن يتحرك القارئ بنفس الإيقاع الذي يتحرك به النص توليدياً، والمقصود هنا ليس أي قارئ، وإنما "القارئ النموذجي" الذي ينهض بتفعيل النص عبر تشكيل عوالمه الممكنة بما تنطوي عليه من مكونات (كالشخصيات، الحدث، الزمن، المكان..)، وذلك داخل سياق ثقافي معين.

يقول "إيكو": "إن القارئ أثناء (بنائه) للتوقعات التي قد يسلكها السرد يشكل مساراً ممكناً للأحداث أو حالة ممكنة للأشياء، هي العالم الممكن المتمثل في مجازفة القارئ بتقديم فرضيات حول بنيات العالم، وهذا وحده يضمن لنا ضرورة طرح مفهوم العالم الممكن من أجل الحديث عن توقعات القارئ" (186).

ويجلى هذا حقيقتين أساسيتين الأولى: أن إيكو "يعالج... العوالم الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية وذلك في إشارة للصلات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية، فيقرر أن أي عالم مكاني لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي، بل أنهما يتدخلان ويأخذان معاً من الخزين الثقافي للقارئ، وذلك لأن الواقع نفسه بنية ثقافية" (187)، وبالتالي فإن إمكانية التشاكل ما بينهما ككيانات متجانسة ليست محض افتراض، بل واقع حال لا تشوبه شائبة.

والثانية: أن الضرورة المنهجية تقتضي تدارس العالم الواقعي بوصفه بنياناً، ما دامت التجربة تثبت أنه "كلما عمدنا إلى مقارنة سياقية ممكنة من الأشياء والأحداث كما هي فإننا نكون نتمثل الأشياء كما هي تحت شكل بنية ثقافية، محدود وموقت ومناسب" (188).

وعلى هذا الأساس يرى "إيكو" أن القارئ من خلال النص من زاوية، وتحت مظلة رصيده الموسوعي من زاوية ثانية، يقيم أثناء تلقيه للصنيع الأدبي عوالم مقارباتية ما بين العالمين، يوجزها في النقاط الأساسية التالية:

1) يقارن المتلقي/القارئ مجمل الحالات الموثقة في ثنايا الحكاية، بما هو موجود على حقيقته الواضحة في العالم الواقعي، متوخياً الوقوف على عناصر التوافق بين العالمين، التي تشي

184 - أمبرتو إيكو، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص: 67.

Umberto, eco, lector in fabula, p43.

Ibid, p, 199

185

186

187 - عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ص: 12.

188 - نفسه ص: 13 / 12.

بإمكانات استجابة الحقائق السردية لمعايير الممكن الوقوع، وينهض بهذا (القارئ) وهو يفترض أن حالات الحكاية المتلقاة عوالم ممكنة.

(2) يستطيع القارئ مقارنة العالم المحكي بعوالم مرجعية متباينة، اتكاء على خيوط المشابهة وإمكانات التماثل الكامنة ما بين الفضاء النصي وفضاء المرجعي الحي، وفي هذا الخضم كما بوسعه أن يتقبل أوجه التشابه بإمكانه أن ينفذها كذلك "بناء على نوع المخزون الثقافي (الموجود بحوزته) و مدى خضوعه لنسق ثقافي يُمكنه من التصديق أو التكذيب... فقارئ القرون الوسطى (مثلا) المتشبع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقى الأحداث المروية في الكوميديا الإلهية على أنها ممكنة الوقوع"⁽¹⁸⁹⁾، بينما قارئ معاصر لا تدخل قاموسه البتة فرضية تحققها.

(3) يُبين المتلقي حدودا متنوعة في ذهنه عن العالم الواقعي، احتكاما إلى الخصوصية التي يستتجرها العمل قيد المعالجة في طياته، ومن ذلك مثلا أن الرواية التاريخية تقترح الارتداد إلى الرصيد التاريخي، في حين تقترح رواية أخرى العودة إلى خزين التجارب المشتركة ... وهكذا دواليك.

وتبعا لهذه الحقائق يخلص "إيكو" إلى فكرتين محوريّتين الأولى: أن العمل الأدبي ليس تعليقا مباشرا على الممارسة اللغوية، وإنما أداة تقدم تفسيرا للعالم، والثانية: أن النص يكتب ليستثير استجابة ما. فالمؤلف وهو يُسيج عمله يحرك استراتيجية تضع في الحسبان توقعات أفعال القارئ النموذجي، "و طالما أن - هذه الاستراتيجية - تلبث عالما يتوقعه القارئ و يأمل بوجوده فإنها لا تكون متعلقة بالنص، إنما بحالة المؤلف النفسية... و لئن كانت نوايا من يكتب يمكن أن تعمم في هيئة أوصاف مندغمة في استراتيجية نصية"⁽¹⁹⁰⁾، فإنها بطريقة أو أخرى تحيل جدليا على نوايا المتقبل، باعتبارها تتضمن توقعاته التي تثير لديه عوالم ممكنة، أي التي على منوالها يبين "عوالم ممكنة".

✓ "إيكو" وفرضية النصوص المفتوحة (textes ouverts) والنصوص المغلقة (textes fermés):

لقد اتخذ "إيكو" من الفضاء الخصب للنصوص السردية حقلا لتجاربه التأويلية، و من على تخومه راح يصوغ مجمل فرضياته حول توقعات القارئ والترتيبات التي يبينها المؤلف، بوصفهما أنموذجين للاستراتيجية النصية، غير أنه مع ذلك لم يقطع دابر الشك باليقين في فكرة التعاضد النصي⁽¹⁹¹⁾ باعتباره نشاطا يثيره النص، حيث ترك المجال مفتوحا على مصراعيه إزاء

189 - نفسه/ ص: 13.

190 - عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، ط2، 2005، ص: 13.

191 - معنى التعاضد: أنه ظاهرة آيلة للتحقق بين استراتيجيتي خطابيين فاعلين متفردين، و يقصد به إيكو "المقاصد المتضمنة في اللفظ وهي في حالة الإمكان، كأن يشير أحدهم في سياق نقاش سياسي إلى سلطات الاتحاد السوفياتي سابقا أو مواطنيه بأن يسميهم الروس، بدلا من السوفيات، فنذكر حينئذ، أن الكاتب إنما يقصد إلى تفعيل "دلالة تبعية" إيديولوجية بنية كما لو أنه

نمطين من النصوص - في طبيعتها البنيوية التكوينية - نمط مفتوح وآخر مغلق، كما أورد ذلك في كتابه "دور القارئ (1981)"، و هذا إذا ما رمنا الحقيقة تقليصا لحجم القارئ النموذجي، ناهيك عن أنه يحيطه بتعقيدات لا حصر لها.

أ- النصوص المفتوحة: و تمثل هذه المجموعة في حقيقة الأمر - عند إيكو - النصوص المغلقة، ولكنه يصر على أنه انغلاق إيجابي يجعلها مفتوحة، كونها بتصوره تنخرط في "جدلية التوليد (النص)"، "التأويل (القارئ)"، التي مفادها أن هذا النمط من النصوص يبين قارئه عن سبق إصرار وترصد، ذلك أن المؤلف يحرص في مضماره أن يكتب و هو يمثل دور القارئ في بنائه، وبهذا الشكل "يتيح التأويل و التفسير ضمن حدود نصية معينة و مفروضة، و التأويلات التي يتعرض إليها هذا النوع... مجرد أصداء لبعضها البعض على عكس الاستجابات التي يستثيرها النص المغلق" (192).

ووفق هذا المفهوم خاصية الانفتاح لا تعني التأويل اللامتناهي، أو حرية التفسير التي لا حدود تصدها، بل على العكس من ذلك تعني التقيد بسقف التأويل المحدد من طرف النص، و هو سقف تحدده القوانين الداخلية للنص أو على حد تعبير "إيكو" "إنك لا تستطيع استخدام النص - المفتوح - كما تشاء، و إنما فقط كما يشاء النص لك أن تستخدمه، فالنص المفتوح مهما كان مفتوحا لا يقبل أي تأويل" (193)، وهذا لأن القوانين الداخلية للنص و إن تفتحت على إمكانات قرائية، فإنها لا تفتح بصورة لا نهائية مطلقة، فما تقترحه من تأويلات لا يعد نتاجا للقارئ بمفرده وإنما هو ثمرة ونتاج التعاضد (التعاون و المشاركة) الذي يتم ما بين النص و القارئ. وبمعنى أدق انفتاح النص يحصر القارئ في وضعية تداولية لا يمكن تجاوزها بأي حال من الأحوال، كونه (هذا الانفتاح) "يحدد مشروعا مغلقا لقارئة المثالي، الذي هو وحدة من استراتيجية النص البنيوية" (194).

إن النص يفترض قارئه كشرط حتمي لكفائاته التواصلية "الموسوعية، التناسية"، و لكن أيضا لقدراته الدلالية الخاصة، و لهذا مهما حفز النص المفتوح القراء و تواترت عليه القراءات المختلفة، فإنه لا يتنازل عن المحتوى الجوهرى المبين نصيا للقارئ النموذجي، أي هو أثر مفتوح فقط لكونه يستقطب تأويلات مختلفة وقراءات متعددة، بينما خصوصيته تبقى كما هي، لا تتأثر و لا يطالها تغيير، فطبيعة هذا النوع من الأعمال أنه لا يقدم عوالمه و معالمه، بل يكتفي بالتأشير والإيحاء متقصدا الجانب الجواني من القارئ، بهدف التجلي من جديد و التماثل على حقائق أخرى، لكأنه في حاجة دائمة إلى التواصل بمعنيته لإعادة التفكير بشأنه و بعثه من جديد.

يرفض الاعتراف بوجود الدولة السوفياتية" و هاهنا بإمكان القارئ المقاربة بين المسار الخطي للعبارة في الأرموزات الفرعية التي يملك كناية الكشف عنها، كما له الحق في إسناد دلالة تبعية إيديولوجية إلى الكلمة، طالما أن الدلالة التبعية مفعلة نصيا. (إيكو، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص: 78).

192- د.ميجان الرويلي، د.سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط5، 2007، ص: 273.

193- نفس المرجع السابق، ص: 273.

194- د.ميجان الرويلي، د.سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 273.

ب-النصوص المغلقة:

إذا كانت النصوص المفتوحة هي في حقيقتها مغلقة للأسباب التي ذكرنا، فالنصوص المغلقة هي الأخرى تنطلي عليها صفة الانفتاح، إذ يعتبرها "إيكو" النصوص التي تنفتح على أية قراءة، وعلى كل احتمالات التفسير، لأنها بوصفه لا ترفض إمكانات التأويل المتعددة، ولكن بالمقابل انفتاحها هذا يجعلها "تسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي"⁽¹⁹⁵⁾، و مرد ذلك -حسب إيكو- أن المرء "يستطيع ... في الأغلب تخمين نوع القارئ الذي افترضه المؤلف، وليس ما هي المتطلبات التي سيواجهها القارئ الجيد"⁽¹⁹⁶⁾.

وبهذا المنطق فإن أهم ما يميز هذه المجموعة هو استهدافها قارئاً محدداً، يستعمل النص حسب أهدافه ومراميه بنقيض النصوص المفتوحة التي تبين القارئ نصياً، ولذلك تعتبر بنظر "إيكو" "أكثر مقاومة من النصوص المفتوحة، وهي مدركة من طرف القارئ النموذجي المحدد (لأنها) تترك له هوامش للعمل قد تمتد كثيراً"⁽¹⁹⁷⁾، وأمثلتها عند إيكو "القصص البولسية لركستوت" وروايات "إيان فليمنج" الذي اختلق شخصية "جيمس بوند".

¹⁹⁵ - نفس المرجع، ص: 273.

¹⁹⁶ - نفس المرجع، ص: 273.

¹⁹⁷ - أحمد بوحسن، نظرية الأدب، ص: 40 / 39.

الفصل الثاني:

"رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في اعترافات أسكرام"

أولاً: "دينامية تأنيث الفضاء الروائي في اعترافات أسكرام": (توطئة عامة).

ثانياً: رؤيا العالم (vision du monde) والرؤية السردية/ "ما بين الرؤيا والرؤية" (تمهيد نظري).

- رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في رواية "تين آمود".

- رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في مذكرات "أنطوان مالو".

- "رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في الاعترافات".

-دينامية تأثيث الفضاء الروائي في "اعترافات أسكرام": (توطئة عامة):

رواية "اعترافات أسكرام" نموذج روائي مثخن بالتضمين الروائي و القصصي، و بعبارة أوفى هي إبداع يتمفصل إلى روايات داخلية، و هذه الأخيرة بدورها تتضمن قصصا في طياتها، إنها من الناحية الشكلية على شاكلة النص الخالد "ألف ليلة و ليلة"، بينما من الناحية التيمية/الموضوعاتية، هي رواية معولمة، ذلك أنها تسلط الضوء على معين المرجعي الحي العالمي، محاولة اقتفاء و تتبع كرونولوجيا الحوادث التي عاشها بمنظور تخيلي، يسعى إلى مقارنة لحظات انصهار الآفاق، ما بين الواقعي و المتخيل و التاريخي والأطوبيوغرافي، و السياسي بالأسطوري و الأدبي بالعجائبي و الحقيقي و التكهني و سوى ذلك. ويؤثث كل هذا تقنيات بث سردي متعددة، مرفوقة بالحوار بشقيه الداخلي والخارجي.

إن الرواية التي تقع في (585) صفحة، و تتوزعها ستة فصول هي (تين آمود)، (عين الزانة)، (الشاعر و الجدران)، (الفجيرة على أستار الكعبة)، (تورابورا)، (قديس الماء الأبدى)، (رماد البني الأخير).

-تحاول أن تقف على ضفاف مفترق النقاط الثلاث التالية:

-التاريخ والموروث.

-حقائق الراهن.

-الاستشراف المستقبلي.

و على هذا الأساس وحتى يتسنى لها لملمة شتات هذه المجالات، لجأت إلى العزف على أوتار شتى كما هو مشار إليه، باعثة منطقا سرديا مؤداه أن هناك تقاطعات ما بين الواقع والخيال، و ما بين الغريب و المألوف و ما بين الأزمنة و الأمكنة و ما بين الوهم و الحقيقة، و أن التجريب من الممكن أن يفضي إلى نص يحقق هذه الرغبة من جانب، و يستوعب هذه الشطحات من جانب آخر.

وأولى مغامرات مؤلفها في هذا النطاق أي نطاق التجريب هي اصطناعه لنمطين قصصيين، نمط ثابت وآخر متحول⁽¹⁹⁸⁾ يؤثثهما فضاء روائي جامع أو بالأحرى أرضية واحدة.

-فأما الثابت فهو القصة الأم.

-وأما المتحول فهو القصص المتفرعة عن القصة الأم في شكل اعترافات أو سير ذاتية.
-بينما الفضاء الروائي هو الأرضية التي تستجمع الكل، أو تتقاطع فيها المفاصل المتشردية للعمل الضخم.

هكذا تتراءى "اعترافات أسكرام" أو بالمعنى الأدق معالم العمل الروائي الضخم الذي تداول عليه ساردان اثنان في واقع الأمر.

-السارد الأول هو صالح النازا، يتناول الأحداث البرانية بما فيها مذكراته وما كان شاهدا عليه إلى غاية حريق الفندق و عثوره على مخطوط الفرنسي/ أنطوان مالو.

198- نقول هذا من ناحية الموضوع لا الشكل لأن الشكل يبدو كله متشابها.

و- السارد الثاني هو (أنطوان مالو)، الذي يتناول الأحداث الداخلية، فبالإضافة إلى مذكراته التي يسرد فيها رواية عائلته، و قصة مجيئه إلى الجزائر بحثا عن قبر أبيه، نتلقى من خلاله (مخطوطه)، اعترافات الأفراد الأربعة بفندق (أسكرام بالاس). وبصورة مبسطة يمكن اختزال الرواية على النحو التالي:

✓ الفضاء الروائي (تين أمود):

يطالعنا الفضاء بقصة (صالح النازا) رجل مطافئ أراده الكاتب أن يكون أول المعترفين، ولكن خارج أسوار "أسكرام بالاس"، أي تجسد قصته الاعتراف الأول في واقع الأمر، إلا أنه اعتراف ليس معلنا في عنوان مستقل.

✓ القصة الأم (النمط الثابت):

و بالعودة إلى القصة الأم (النمط الثابت)، فإننا نلهاها نتحدث عن شخصية رجل أعمال ألماني، يدعى (أدولف هوسمان) تعتمل بداخله ازدواجية فكرية و عقائدية، إذ من ناحية يعتنق المسيحية ومن ناحية أخرى لا يخفي تطرفه النازي، و لأنه كان يحيى على وقع هذا التناقض السلوكي، راودته فكرة ثأر شيطانية هي الانتقام لمقتل "نبيه" الأب شارل دي فوكو (الراهب الفرنسي) الذي أُغتيل على يد "التوارق" الجزائريين العام 1916.

و لأجل بلوغ مقصده يبيت (هوسمان) نيته لزمن طويل، كان فيه يبحث سبل الانتقام، و يبحث عن الوسيلة الجهنمية التي تقوده إلى ذلك، فارتأى في إحدى زيارته إلى تمراس - و قد اعتاد ارتيادها سائحا بمناسبة و غير مناسبة - أن يشيد فندقا بعين التوارق (منطقة الأهقار)، تخليدا للراهب شارل دي فوكو، و تحقق له ذلك في العام 2037، و قام بافتتاح الفندق العام 2039، تحت اسم فندق (أسكرام بالاس).

وفي الذكرى الأولى للافتتاح، و بالضبط في ليلة رأس السنة يقرر إجراء مسابقة لنزلاء الفندق، بدعوى اختيار أحسن اعتراف شخصي أو ذاتي من بين أربعة معترفين يحتكمون إلى القرعة مسبقا.

"تعلن شركة هوسمان للفنادق والمنشآت السياحية المحدودة أنها قررت ما يلي: اختيار أربعة من نزلاء الفندق على سبيل القرعة ليقدموا شهادات صريحة عن حياتهم من خلال اعترافات علنية دون حذف أو إضافة في حفل عشاء رأس السنة ... يمنح صاحب الاعتراف الأفضل مبلغ مليون يورو و إقامة لمدة شهر مجانا في "أسكرام بالاس" (الرواية/ ص: 34).

و اثنى هذا تنطلق أحداث الرواية، التي معها نفتحم عالم المتحول القصصي⁽¹⁹⁹⁾، حيث تسفر القرعة عن اختيار أربعة معترفين (ثلاثة رجال و امرأة) يتناوبون على منصة الفندق ابتداء من الساعة التاسعة حتى آخر الليل.

✓ مذكرات أنطوان مالو:

في الجزء الثاني تضعنا الرواية مباشرة في صلب الموضوع، حيث يتمظهر "صالح النازا" وقد عثر على دفتر (مخطوط)، في جيب "أنطوان مالو"، - أحد ضحايا حريق فندق "أسكرام بالاس"

– نكتشف في آخر المطاف أنه يمثل الرواية ككل في واقع الأمر، ذلك أنه يضم في طياته مذكرات (شخصية أنطوان) و عائلته، بالإضافة إلى اعترافات الأفراد الأربعة بالفندق، و هذه هي الرواية في الأساس، إذا ما استثنينا قصة صالح النازا.

و يمكن اختزالها في الآتي:

1-اعترافات " أليسيو ميغوال غارسيا " من خلال المذكرات.

2-اعترافات "رفانيل رامون غابريلا" من خلال المذكرات. ← مذكرات أنطوان مالو

3-اعترافات "أمين أبو راشد الأفغاني" من خلال.

4-اعترافات "ساديكو" من خلال المذكرات.

وبشكل عام إذا كان هذا فيما يتعلق بإطار الرواية العام، الذي يختزل أهم الأحداث والعناصر الهامة الموثقة في أرجائها، فإنه من نافل القول أن هذا الإطار ليس إلا غيضا من فيض كونه يحتوي إطارات أخرى بداخله، أي أنه يستحيل اختزال كل ما في هذا العمل الأدبي، نظرا لضخامته من زاوية، و نظرا لتشعبه من زاوية ثانية، فكل رواية من الروايات الست التي يضمها في طياته تتضمن بدورها مجموعة من القصص، حيث تغطي تقنية التضمين بصفة مكثفة، الشأن الذي معه يصعب اقتفاء الكثير من الجزئيات أو الإلمام بها. وبمفهوم أدق، فإن هذه الرواية وإن كانت تتكلم عن قصة رئيسية هي مذكرات صالح النازا، فإننا لا نبقى في حدودها، وإنما ننساق مع التفريع القصصي، الذي معه نقف على روايات أخرى، نتحدث عن مذكرات شخصيات أخرى وأحداث مغايرة.

والجدول التالي يحدد الإطار العام للرواية، أو التصميم المعماري كما هندسه كاتبها " عز الدين ميهوبي ":

العنوان: عين الزانة	الشاعر والجدران	الفجيرة على أستار الكعبة	تورا بورا	قديس الماء الأدبي
المكان: تام سيتي التاريخ: 01 يناير 2040 الساعة: 6:37	الاعتراف الأول: "إيناسيو ميغوال غارسيا المكان: فندق أسكرام بالاس. التاريخ: 31 ديسمبر 2039 الساعة: 21:03	الاعتراف الثاني: رفائيل رامون غابريلا فندق أسكرام بالاس التاريخ 31: ديسمبر 2039 الساعة: 23:48	الاعتراف الثالث: أمين أبو راشد الأفغاني المكان: فندق أسكرام بالاس التاريخ: 01 يناير 2039 الساعة: 02:34	الاعتراف الرابع: ساديكو المكان: فندق أسكرام بالاس التاريخ: 01 يناير 2040 الساعة: 03:40
تين أمود				"رماد البني الأخير آخر مقالته صالح النازا" المكان: فندق أسكرام بالاس التاريخ: 07 يناير 2040 الساعة: 10:23

✓ رؤيا العالم (vision du monde) والرؤية السردية (ما بين الرؤيا والرؤية): تمهيد:

أفضت الأطاريح النظرية التي قعد لها "لوسيان غولدمان" مطولا في مضمار سوسولوجيا الأدب، و بالذات في البنيوية التكوينية إلى طرح مفهوم شامل و جامع أطلق عليه اسم "رؤيا العالم"⁽²⁰⁰⁾، لم يلبث أن يرى النور حتى انتشر بسرعة البرق في مختلف الحقول المعرفية، و على الأخص منها حقل الأدب لأنه، وجد فيه الأرضية الخصبة للإجراء و الخلفية الحاضنة في نفس الوقت للمفاهيم الرنانة التي موضعت فروض نظرية جديدة، راحت تغازل الأدب أو بالذات الرواية أيما مغازلة، انطلاقا من تصور يعنى بإشكال العلاقة ما بين المبدعين و الثقافة و منها الأدب في حيز حيثية التأثير و التأثير (كيف يؤثرون بها و يتأثرون)، مؤداه أن الإبداع الأدبي يعد رمزا للحياة الاجتماعية بكل أبعادها المختلفة، و يبرز رؤية معينة للعالم من خلال التماسك العضوي القائم ما بين البناء و المضمون.

ففي تصور "غولدمان" الإنسان يصنع البنى التي تمنح التاريخ معنى، و كون الإنسان بالدرجة الأولى كائنا اجتماعيا، فإنه لا يستطيع أن يبرح التصنيفات الذهنية القبلية (بالمفهوم الكانطي)، فتأخذ لديه منظورا رؤيويًا لم يكن المتسبب في إنتاجه أو إيجاده، هو رؤيا العالم في حد ذاتها؛ أي أن هذه الرؤيا تظل متصلة بالجماعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه الإنسان، إنها بتوصيف شامل "المجموع المعقد للأفكار و التطلعات و المشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتقاطع في تفاصيل الطبقة المجتمعية)، و تضعهم في موقع التعارض مع مجموعات إنسانية أخرى"⁽²⁰¹⁾.

و على هذا الأساس اعتبر "غولدمان"، أن القارئ في إطار البنيوية التكوينية لا يتعامل مع رؤيا العالم في العمل الأدبي، بوصفها من صنيع الكاتب و إنما بوصفها إنتاجا معرفيا يتعدى حدود ذلك الصنيع الإبداعي، إنتاجا رؤيويًا يعبر عن الوعي بشبكة العوالم الإنسانية و يظل محكوما

200-لأننا سنتناول في هذا الفصل الإجرائي رؤيا العالم، باعتبارها تحيل على الشق الفكري لدى النّاص/الكاتب، الذي يسبق عملية التبلور النهائي للنتاج الأدبي، والذي يمتح في الأساس من التخيل، ويشي بمعنى حلمي (الحلم)، وسنتناول أيضا الرؤية السردية بوصفها وجهة نظر أو زاوية نظر، تحيل على عملية التبئير التي يستخدمها الكاتب لدى تبنيهم توجه في الكتابة معين (التبئير)، ويستخدمها النقاد كذلك في تطبيقاتهم القراءاتية، للتدليل على التوجه الجمالي الإدراكي الحسي الذي يعتمد عليه الكتاب، فإننا سنوظف الرؤيا (بالألف) للإشارة إلى "رؤيا العالم"، بينما سنوظف "الرؤية" للإشارة إلى الرؤية السردية، أي زوايا التبئير في النص السردية.

ولقد احتكنا إلى هذا المنطق بناء على معطيات لغوية، وأدبية نقدية في المقام الأول، وحتى لا يقع الالتباس ما بين مفهومي الرؤيا والرؤية في المقام الثاني، على الرغم من التقارب الموجود ما بينهما.

فالرؤيا تشير في ثناياها إلى معنى حلمي مرتبط بالعالم الجواني الداخلي للإنسان، وكذا عالم المخيال (التخيل)، فهي مشتقة من الفعل "رأى" والجمع "رؤى" أي ما يراه الإنسان في منامه، كما أنها تعبر عن التجربة التخيلية للمبدع الكاتب التي تتجاوز الواقع، بينما الرؤية تشي بمعنى حدسي ومرئي، هو مرتبط أشد الارتباط بالجسد والحواس، أي يتصل بالواقع ولا يعبر في طبيّاته عن المكونات و عوالم التخيل. (ابن منظور جمال الدين، اللسان، مادة رأى، دار المعارف، القاهرة، 1979). (الفيروز آبادي، مادة رأى، القاموس المحيط، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1935).

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

بكفايات المبدع الإبداعية⁽²⁰²⁾، لأنه بتصوره "... كلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية و صدق تمثيله لها، حتى وإن لم تع ذلك فثمة حتمية ماركسية في تلك العلاقة التعبيرية تأخذ شكل البنية أو العلاقات الدينامية بين عناصر العمل الأدبي، التي يمكن القول أنها تسكن لا وعي الكاتب، هذه البنية بتعبير آخر، هي رؤية العالم وقد تماثلت في العمل الأدبي أي تحولت إلى نسق من الرؤى و الأفكار المترابطة"⁽²⁰³⁾.

و هكذا أصبح مفهوم "رؤيا العالم" يشير في ملابساته الدقيقة إلى أن هناك علاقة عضوية بين وعي الفرد المبدع و وعي المجموعة تتمظهر بصفة ضمنية في شكل بنية اجتماعية"⁽²⁰⁴⁾ تعترى

202- ولم تأت أفكار "غولدمان" في هذا النطاق من فراغ، وإنما جاءت كرد فعل على فكرة العبقورية الفردية، فهو يرى أن الأفراد يعكسون الوجه الإيديولوجي لفئة مجتمعية، وهذا ينسحب على المبدع الذي حسبه من خلال تقاطعاته بالسباق المرجعي ككل و الثقافي حصرا للمجموعة المجتمعية المنتمى إليها، يعبر فيما يعبر عنه عن الوعي العام لتلك المجموعة.

وفي خضم ما توصل إليه أضحي "غولدمان"، يعتبر اللغة "... مجرد وعاء يتم من خلاله التعبير الأدبي والاتصال الموضوعي الذي يعبر عن وجهات نظر العالم وبالموازاة وهذا يعتبر أن "... الحقيقة الواقعية موجودة قبل وجود العمل الأدبي في صورة بنية ذهنية، وهو لذلك يسمى مذهبه بالبنوية الوراثة، والتي تختلف عن البنوية الباريسية، التي ترى الأثر الأدبي عملا من أعمال اللغة" (د/يوسف عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمن للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 1994 ص:36/35).

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

204- ويعني هذا المفهوم – بتحويل محتواه عكسيا – أن الإنتاج الأدبي – بمنظور الفرنسي صاحب الأصول الرومانية – ليس إلا "... تعبيراً 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)" (محمد سيلا، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984، ط1، ص 15). ولكن في جميع الحالات والأحوال، وأيا كان جنس الإنتاج الأدبي، ينتمي إلى الشعر أم النثر، فإنه من زاوية لا يمكن أن يخرج عن حيز الرؤيا الذاتية للعالم، التي كما بوسعها أن تتقاطع مع رؤيا المجتمع المنتمى إليه في مواضع محددة وأوقات بعينها بوسعها أيضا ألا تخضع لذلك، ومن ثم وبالاحتكام إلى هذا المعطى، الإنتاج الأدبي يظل رؤيا مبدعه للعالم، سواء كانت عاكسة لرؤيا المجموعة أم منحرفة عن ذلك.

بيد أنه ومن زاوية ثانية تعالق الإبداع بالمبدع لا يعني أنه يتمتع بصيغة فردية ذاتية، أو هو مستقل استقلالاً كلياً عن محيطه ووسطه، فالكاتب وإن كان حراً فيما ينجز ويتوفر على كامل الحرية في تأنيث الفضاءات النصية الافتراضية، تبقى حريته من حرية الطبقة التي ينتمي إليها، لا تتجاوز بصورة أو أخرى رؤيا الجماعة، أو الفئة المجتمعية التي هو أحد أفرادها.

و هذه الإشكالات و غيرها مما يطرح على مستوى الرؤيا هي التي تجعل النصوص الأدبية لا تستقر على رؤى قراءاتية ثابتة أو نهائية لأن التيمة المعبرة عن الرؤيا ليست مادة حية، و الرؤيا بدورها ليست علوما دقيقة، وإنما وعي زئبقي، قد يتمدد، و قد يتقلص، و بالتالي فالصنيع الأدبي حتى في الحالات التي يهجم برؤيا فردية للعالم أو يتبدى كذلك، لا يسع أياً كان الجزم بفرديتها أو ذاتيتها، طالما أن واقع الحال الأدبي و مهما تشعبت أطرها و منافذها الرؤيوية، يظل يشي بذلك التكامل المنسجم و المنسق بين الهاجس الفني من حيث البناء برواه الإبداعية و الوعي بالعوامل الداخلية للواقع المتشكل كواقع موضوعي، و الرواية تبقى أنصع مثال على طبيعة هذا التكامل و التماثل المعبر عنهما إبداعياً.

ففي الغالب الأعم يترأى المضمون الفكري في الرواية يقابله التسلسل المنطقي للمضمون الفكري في الواقع، فهي وإن كانت تضع عالمها الخاص و أنماط و عيها الخاصة بها في ضوء خطابها فإن تمفصلاتها تتجاذب بطريقة أو أخرى الواقع المجتمعي، ذلك أنه – بتعبير ميشال بيبور – "... ليس الروائي هو الذي يصنع الرواية بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها" أو بتعبير محمد الخطيب الذي يبدو أكثر وضوحاً: "رؤية العالم في الرواية ليست مجرد موقف فكري، فرؤيا العالم في العمل الأدبي تعبر عن نفسها فنياً و لغوياً، بينما قد تعبر هذه الرؤية عن نفسها في حقل و حالة أخرى سلوكاً فردياً، أو تنظيمياً اجتماعياً، و في كل الأحوال فإن رؤيا العالم هي دوماً و خاصة في الرواية، ضرب من التخيل أي أنها نوع من بناء فكري، قيمى، وظيفي، وظيفي بمعنى أن له وظيفة اجتماعية و هي إعطاء التماسك للشخصية البشرية فرداً و جماعة و إضفاء التماسك و التناسق على عنصرى السلوك و التفكير، فرؤية العالم هي هذا المنطق الداخلي التخيلي، الذي يحكم العلاقة بين

بطريقة غير مباشرة بنية الأثر الأدبي، و تحليل على تواجد نسق فكري أو أدبي، هو متصل بفكر وبوعي الفئة المجتمعية التي يرتبط بها الكاتب اجتماعيا و ثقافيا و حتى اقتصاديا في زمن تاريخي معين⁽²⁰⁵⁾.

غير أننا لا يمكن بحال أن نعزل هذه "الرؤيا" عن تفكير الأشخاص في الرواية، أو عما يتخذون من أساليب التفكير ومحتواه"⁽²⁰⁶⁾ سواء أكان هذا الأخير (التفكير) نابعا من داخلهم كشخص أم نابعا من العالم البراني أو المرجعي، وهو ما يفسر أن طرح الرؤيا يتجاذب النص الأدبي في شقين اثنين، شق يتعالق بطريقة الإحساس أو الشعور بالكون و شق يتعالق بطريقة النظر إلى الكون.

الشأن الذي يفرض بالاحتكام إلى المنطق وبالتدقيق من حيث الماهية والوظيفة التمييز بين نوعين من الرؤيا هما: الرؤيا والرؤية - إن استقام التعبير - اللتان مع أن كلا منهما لا تغادر المفهوم الأم، إلا أن إحداها تنماز عن الأخرى في التفاصيل الوظيفية الدقيقة في سياق ما تنهض به كل واحدة نصيا، أو فيما تحيل عليه على مستوى النص. إذ الأولى تحيل على الشق الفكري الذي

الفكر و السلوك، اللغة و الرؤية، الشكل الفني و رؤية العمل" (محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، 1960، ص: 39).

205- و بناء عليه فإن رؤيا العالم لا ترهص على تصور مفاهيمي زئبقي فحسب كما سبق و أشرنا، بل تحيل أيضا على أنها مفهوم تخيلي جملة و تفصيلا، و بوصفها كذلك فإنها تبقى نسبية، لا ترقى من الناحيتين المعرفية و الإجرائية إلى الدقة، كما لا يمكن القبض على مراميها المفاهيمية نظرا لزئبقيتها من جانب، و نظرا لاعتمادها على التخيل المرتبط "... بطرؤف البيئة ثقافة و زمانا و مكانا من جانب ثان، بمعنى آخر فرؤيا العالم محدودة بحدود الثقافة التي تنتمي إليها هذه الرؤية، مؤيدة أو معارضة [على اعتبار] أن تصور العالم يتوقف على المجموع الكلي لعناصر البيئة" (محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، 1960، ص: 42/ 43).

و على ما يبدو أنه لهذه الأسباب وظف غولدمان في تحديده لمفهوم الرؤيا اصطلاح تماثل البنية، و جعله شاملا للاتجاهات الواقعية و الوجدانية و الفكرية، و حتى الدينامية لأفراد الجماعة، و موضع النص في خضم هذا مرآة عاكسة لكل تلك المكونات على اختلاف أبعادها و مشاربها، و الكاتب من ذلك هو الوسيط، و في الآن ذاته الفاعل الأساس، الذي يقع على عاتقه ترتيب عملية التماثل عبر نقل العوالم السابقة في شكل رؤيا تتحلّى بأعلى قدر من الوعي في التمثيل المبين على مستوى المتخيل (جاك دوبوا، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، نحو نقد أدبي سوسولوجي، تر، قمري البشير، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت ، لبنان، ط2، 1986، ص: 75).

و هو المعطى الذي مهما تشعبت إرهاباته، وكيفما كانت تجلياته يصب في بوتقة أن رؤيا العالم أو "... النظرة إلى العالم، أو العقائدية التي تؤسس عمل الكاتب ومحاولته في إعادة خلق (وجهة نظره) إلى العالم، هي ما يشكل قصده في العمل الأدبي، وربما لا يتفق هذا القصد مع قصد الكاتب الواعي. وهذه النظرة هي المبدأ التكويني الذي يركز عليه أسلوب عمل معين، ويمكن الكشف عن خاصية جوهرية أو موقف عام أو قضية محورية في رؤيا الكاتب للعالم من خلال الدراسة التي تشمل مؤلفات كاتب بأكملها و رصدها من منظور التأثيرات الأسلوبية، و ذلك أن مرآة الكاتب تعكس رؤيا للعالم و تكشف عن عالمه" (أسماء معيكل، نظرية التوصيل، ص: 41).

و في ذات السياق و على سبيل التمثيل ترى الدكتورة أسماء معيكل أن فرضية النص الروائي يتضمن رؤيا للعالم أو هو يمثلها في طياته بصورة من الصور، يعني ذلك أنه ينهض من الناحية الوظيفية بما يعرف لدى القراء (بالوعي الممكن) ليس إلا، و الحال هذه تقول: "يجب التنبيه... إلى إمكان حدوث تفاوت بين النوايا الواعية، أو الأفكار الفلسفية و الأدبية و السياسية للكاتب، و بين الطريقة التي يرى بها و يحس العالم الذي يخلقه، و إذا كان هذا المنظور يلتقي مع المادية التاريخية التي ترى أن الأدب تعبير عن رؤيا للعالم، فإن هذه "الرؤيا" ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية، مما يجعل منها وجهة نظر ملتزمة و موحدة حول مجموع الواقع.

206- نفس المرجع السابق، ص: 41 / 42.

سبق عملية تحقق النتاج الأدبي⁽²⁰⁷⁾، الذي يتلخص في أنه مجموع التطلعات و العواطف و الأفكار التي يلتف حولها أفراد المجموعة أو الطبقة التي تجمع بينها وشائج ثقافية و اقتصادية و مجتمعية، تشكل الخلفية المرجعية لأيدولوجيتها، مما يجعلها جماعة متفردة عن باقي المجموعات، يكمن تفرداها في أنها تسعى إلى تجسيد أفكارها و تطلعاتها، فترهص بطريقة من الطرق على و عي طبقي مجتمعي قد يتفاوت في الوضوح و التجانس، اللذان يبلغان ذروتها لدى الفيلسوف أو الفنان⁽²⁰⁸⁾.

أما الثانية فتحيل على وجهة النظر أو الرؤية أو المنظور أو عملية التبئير التي يستخدمها النقاد في تطبيقاتهم القراءاتية للتعبير عن مفهومي أساسيين "... الأول جمالي إدراكي حسي، (والثاني) إيدولوجي، ويدل 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، ويقول الفنان عمله بطريقة يملئ فيها على المتفرج المثالي موقع النظر الذي يجب أن يتبناه"⁽²⁰⁹⁾.

وبشكل عام يمكن القول أن المصطلح الأول يشير إلى رؤيا العالم كمفهوم شامل و دقيق، يعني في جملة ما يعنيه رؤيا الإنسان للكون و الطبيعة و المجتمع، التي تتمفصل إلى مستويات عدة "... فهناك رؤيا جماعية للعالم، تعبر عن نظرة مجموعة اجتماعية للإنسان، و موقع الإنسان في العالم و مكانته فيه و موقفه منه. وبهذا المعنى يمكن التحدث عن الرؤيا الإغريقية للعالم، أو الرؤيا التي تعبر عن نظرة مرحلة تاريخية محددة، أو رؤيا تعبر عن نظرة مجموعة ثقافية، ومع كل هذه الرؤى للعالم تبرز أيضا الرؤيا الفردية الشخصية، أي رؤيا هذا الإنسان أو ذاك ونظرته للعالم"⁽²¹⁰⁾.

بينما المصطلح الثاني يشير إلى الرؤية السردية داخل النص التي تشير في ملاساتها المفاهيمية 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 القول في علاقته بالقول"⁽²¹¹⁾.

ولكن مع هذا فإن كلا المصطلحان بما يتشظى عنهما من مصطلحات أخرى: (الرؤية الروائية، المنظور الروائي، زوايا الرؤيا، وجهة النظر...) يمكن القول أن جميعها لا يبارح من حيث الجوهر دائرة المصطلح الأصل "رؤيا العالم" أو على الأقل كل منها يمتح منه و من مرجعيته المعرفية بشكل من الأشكال.

207- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 234.

208- L. Goldman: le lieu cache, Ed, Gallimard 1959, p :26 /27.

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

210- أسماء معيكل، نظرية التوصيل، ص 37 /38.

211- T. Todorov. Dictionnaire encyclopédiques des sciences du langage. Odudrot, ed du seuil, call, point. 1973. p: 411, 412.

ثم و بصرف النظر عن هذا، فإنه تبعاً للمعطيات المفاهيمية للرؤيا ككل و كذا الضرورة الإجرائية للنصوص الأدبية و بخاصة منها السردية في مضمار التلقي، نجد من المستبعد الحديث عن رؤيا العالم بمعزل عن الرؤية السردية، لسبب وجيه و هو أن الصنيع الأدبي إبداع يتشكل استجابة لرؤيا جمالية للكون و واقع الحياة، حيث يقوم المبدع بتجسيد هذا الواقع تجسيدا فنيا على مستوى الخيال، فيخلق جملة من العلاقات حسب رؤيته الجمالية، فيما يترك الجانب المتبقى للراوي الذي ينبري لوظيفة نقل الوقائع و الأحداث بكل تجلياتها، و كأن للمبدع ههنا وعيا برانيا بينما للشارد "وعي داخلي تنطبع فيه الأحداث و تخرج منه" (212).

و إذا كان الأول يرهص على المعنى العام الذي أشرنا إليه سالفاً، و لا يخرج عن حيز مصطلح "رؤيا العالم" باتفاق النقاد قاطبة، فإن الثاني تتجاذبه كثير المصطلحات، التي بالرغم من أنها لا تغادر البؤرة المفاهيمية إياها في الإصطلاح الأجنبي، نلفاها تأخذ مفاهيم عدة في المقاربة العربية، و من ذلك أن "وجهة النظر" ينظر إليها على أنها "مصطلح متعدد 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 و الراوي) و موضوع الرواية، و إن كان من الصعب - أحيانا - الفصل بين فلسفة الروائي و ما يختاره من أساليب فنية" (213).

أما "زاوية الرؤية" فيذهب الغالب الأعم - من النقاد - إلى اعتبارها الجهة التي يتموقع فيها الكاتب (214)، و منها ينهض بتشكيل عوالمه التخيلية، لأنها (الزاوية) "... هي التي تقوم في

212- سعيد بوعيط، نور الدين بلقودري، محمد داني، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر و التوزيع، ط1، 1996، ص 76.

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

214- ولعل أبرز من نظر لهذه المسألة، مسألة زاوية الرؤية، هو "تازفيتان تودوروف" إذ خصها بنقاش مستفيض، أفضى به إلى اعتبار الرؤية المحور الرئيس في بناء وتشكيل الخطاب المتخيل، لأنه بتقديره "... الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدم لنا أبداً في ذاتها بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة، وهذه الألفاظ استعارية أو بالأحرى مجازية، فالرؤية تحل هنا محل الإدراك برمتها، ولكنها استعارة ملائمة، لأن الخصائص المتنوعة للرؤية الحقيقية كلها لها ما يعادلها في ظاهرة التخيل..." (تازفيتان تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص: 50).

و طبقاً لهذا قام تودوروف بتصنيف الرؤية إلى ثلاث أنماط رئيسية، فموضع "نمذجة ذات ثلاث عناصر يطابق أولها ما يسميه بويون (الرؤية من الخلف) و يرمز إليه تودوروف بصيغة السارد < الشخصية (أي أن معرفة السارد تفوق معرفة الشخصيات)... و في النموذج الثاني السارد = الشخصية (معرفة السارد تساوي معرفة الشخصيات)... و هو المروي ذو الحق المضيف حسب "يلين"، أو "الراوي مع" حسب بويون، و في النموذج الثالث: السارد > الشخصية (معرفة السارد أقل من معرفة الشخصيات)، إنه المحكي الموضوع أو "التجريبي"، ويسميه "بويون" الرؤية من الخارج" (مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر، مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989، ص 59).

و نلفي بهذا الخصوص الكثير من نقادنا العرب يتفقون و الطروحات الغربية بشأن الرؤية، و بالذات في إشكالية العلاقة الديالكتيكية الكامنة ما بين الرؤية و الراوي، و من هؤلاء على سبيل التمثيل لا الحصر أن الناقد عبد الله إبراهيم يعد الرؤية "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، و يمكن (حسبه) أن تنطوي تحت كلمة "الأحداث" هنا كل عناصر بناء القصة، و أبرزها الخلفية الزمانية و المكانية لكل الأحداث، و طبعية الشخصيات التي تكونها أو تكون على علاقة مباشرة أو غير مباشرة بها" لأن الرؤية بمنطقه، تتبلور عبر وجهة النظر التي يحددها الراوي نفسه لمرويه، إنها نتاج منظوره و رغبتة و كذا إرادته و موقفه الفكري المرجعي، الذي يعكس الرؤية من خلال ما يتوافر عليه من ميزات و أبعاد تقنية... ، و من ثم فالراوي و الرؤية "... متداخلان و مترابطان و كل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوٍ، و لا راوي بدون رؤية

المتخيل بالمواعمة بين حركة العناصر (المبنية للنص)، و هي التي توهم بالحل عن طريق هذه المواعمة، توهم بحل إيديولوجي هو اختيار موقع يخفي التناقض أو يغيبه، يخفي التناقض الذي يحمله القول عبر مسافته الاجتماعية، أو عبر أدوات هذه المسافة و أجهزتها⁽²¹⁵⁾.

و من ثم يصبح الموقع الزاوية المرآوية التي تحدد وجه الأبعاد الافتراضية و العوالم المتخيلة التي يطرحها المتن الأدبي⁽²¹⁶⁾، و هي "... زاوية تفرض تشكيلا معيناً لعناصر النص (إنها) بمعناها هذا تطرح مسألة الراوي، من الذي يروي أو ينص الكلام؟ ما هي علاقة هذا الراوي بالكاكتب؟ وهل الراوي هو بالضرورة الكاكتب، أم أنه بإمكان الكاكتب أن يقدم زاوية رؤية في صوت راوٍ لها؟..."⁽²¹⁷⁾.

و بناء على هذا، و تبعا لكون المنظومة السردية الجزائرية ككل و بخاصة منها المعاصرة، تعبر عن الواقع المجتمعي المتفاعل مع رؤاه الفكرية و الإيديولوجية، و كذا مع رؤى المحيط الإقليمي و الدولي، ستحاول دراستنا القراءات في الفصل المخصص للإجراء، اقتفاء رؤيا العالم في الروايات الخمس المتضمنة في رواية اعترافات أسكرام، و ذلك بالكشف عن هذه الرؤيا في النصوص إياها ضمن ما تبينه من تصور رؤيوي شامل، سواء أكان ينهض بتقديم عوالم حياتية تهجس برويا الكاكتب أم برويا مجتمعه أم برويا آخرين في وسطه المجتمعي، أي بالتعامل مع الرؤيا ككل متكامل، الرؤيا للكون و الوجود و وكذا كزوايا رؤية تصويرية و تشخيصية، و وجهة نظر فكرية، و منظور فني أو تشخيصي تخيلي، و كوعي بالممكن و سوى ذلك، بغاية إجلاء ما يضمّر التصور الرؤيوي للمبدع، و ما ينطوي عليه من حقائق من ناحية، و اكتشاف مدى إمكانية

،و ينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على بناء المادة القصصية فالرؤية تحدد إلى درجة كبرى نوع البناء، و نمط العلاقات بين العناصر الفنية". و السبب في ذلك أن العناصر تخضع لمنطقها خضوعا كلياً، بوصفها تتم عن الموقف الفكري للراوي "إزاء عالم القصة، لأن كل فكرة تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها و الأفق الذي تستهدفه" (إبراهيم عبد الله، المتخيل السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 61/ 62)

215- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص: 74.
216- و إذا فالعلاقة بين الرؤية و الراوي قائمة بالفعل و بالقوة، و هي بتعبير الشكلائي الروسي "بورس إيخنبوم" (1886-1959)، في جميع الحالات يترأى السارد في مضمراها "أشبه بممثل يجسد حضوره بوسائل لغوية و مواقف فكرية (و هو في معظم المواضع) يؤدي لعبة معقدة، يظهر و يختفي، يصرح و يلمح، ويهادن و يشاكس، فيتموج الخطاب تموج حضور السارد و يتنوع تنوع المادة السردية التي يوظفها، و يختلف اختلاف الموقع الذي منه بطل و يرى" (محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004، ص: 03).
و أبعد من هذا 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 السردى، فإما أن يقبل بعرض محتوى عمله عن طريق شخصية من شخوص روايته، أو أن يعتمد إلى خلق سارد يتولى ذلك خارج الرواية، ولهذا الأمر غالباً ما يقع التمييز بين نوعين من الحكايات". إحداهن لا يترأى فيها السارد بشكل مباشر ضمن المسرود، وأخراهن يتقمص دور شخصية من شخصيات النص الروائي، وهذا النمط يكنه "جينيت" "... بالأوموديجتيك (Homodiegetique) أو ما يمكن تعريبه بالحكاية داخل الحكاية" (عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية، مج الدراسات السيميائية، المغرب، ع2، ص: 75).

و بغض النظر عن علاقة المؤلف بزوايا الرؤية التي يدير دفتها الراوي، يرى تودوروف بأن الراوي "يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، و هو الذي يخفي أوكار الشخصيات أو يجلوها، و يجعلنا بذلك نقاسمه تصوره (للنفسية)، و هو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي و يختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد" (تودوروف، الشعرية، 56).
217- نفس المرجع السابق، ص: 80.

مساهمة رؤيا العالم في عملية تلقي العمل الروائي من ناحية ثانية؟ أو بالأحرى هل تساهم كنسق - وجداني و فكري و مجتمعي - يبين فضاءا متخيلا في مد و ربط جسور الاتصال بين الكاتب و القارئ، أم العكس ليس إلا مفهوما كسائر المفاهيم يغازل الباحث نظريا، ولكنه لا يفي بالغرض على مستوى الإجراء !!!؟؟

✓ رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في رواية "تين آمود":

عندما ترتبط مهنة الإنسان بإخماد النيران ومواجهة الكوارث والأنقاض والطوارئ المناسباتية

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 فإنها تكون على الشكل التالي:

• 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 أن يوضع المتلقي في أحداث مستقبلية لم تقع بعد.

• على مستوى الأحداث:

أ-أحداث تعتمد على تقنية تخيل الواقع:

نزع فيها الروائي إلى تحقيق حكي متمم و ليس بديلا أو محاكاة، أي تخيل ينتج معرفته من المرجعي الواقعي و لكن عبر خلطة عناصر المادة الحكائية وفق صور و إدراكات جديدة للحياة. ب-أحداث تقوم على توظيف الفنتاستيك وعناصر الاستباق والمفاجأة.

بهذه الدينامية السردية، يطالعنا نص "عز الدين ميهوبي" الذي وبالرغم من أن تجربته الروائية جاءت متأخرة فإنه والحق يقال، كاد يجعلنا ننسى ميهوبي الشاعر، وهذا بالقياس إلى ما يشي به عمله الأخير من جمالية إبداعية، إن على مستوى الرؤية و التشكيل و البنية، و إن على مستوى الكتابة و الموضوع، و إذ نقول هذا فمن الناحية الشكلية العامة فقط، لأن الشاعر موجود في هذه الرواية، بل و يحضر باستماتة كذلك متماهيا مع الراوي و كأننا بالشاعر يتوارى في ثوب الروائي.

يستفز هذا العمل المتلقي في معظم أطواره و بكل تجلياته، استفزازا لا يقتصر على عنصر بعينه و إنما على عدة عناصر، منها المكان و الزمن و الشخصيات، فكلها مجتمعة تستقطب انتباه القارئ جاعلة إياه يلهث وراءها محاولا تجميع شتاتها المتناثر، و ترتيب فوضاها المحكمة بغية القبض على محمولاتها الضمنية أو على الأقل البعض من إرهاباتها.

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 و زمن واحد هو ليلة رأس السنة الميلادية كتوقيت زمني، فإننا نحيا بمعيتها في عوالم مختلفة و نرتحل إلى أمكنة متنوعة، كما نعيش وإياها أزمنة عديدة.

من الوهلة الأولى و دون ممهّدات تموضعنا الرواية في صلب الموضوع، الذي نقف من خلاله على بطل الرواية، رجل المطافئ - صالح النازا- و هو يستعرض مذكراته بتفاصيلها الدقيقة، فنعرف أنه يصرف العمر بين الحرائق و النيران و الأنقاض و الكوارث، و هب حياته لخدمة الناس و مساعدتهم، و في غمار حياته المهنية، يعيش تجارب عديدة، يحاول الإدلاء بشهادته عنها، كما تتقاطع مسيرته بحيوات آخرين، منهم من يترك بصماته عليه مثل ما هو الشأن للممرضة "تين أمود" و رفيقه 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 و بعض الحقائق الواقعية، كما يرتد إلى الوراء ليحكي عن زمن الوقائع القديم، انطلاقا من زمن مزعوم لم يأت بعد هو سنة (2040)، و بتعبير أدق فإنه يمزج في نسج عوالمه المذكراتية بين التخيل و الواقعي و السيرة الذاتية، و عبر هذا الثالوث من العناصر التي يشتغل عليها، تتكشف رؤيا العالم التي يسعى كسارد إلى طرحها من خلال أحداث راويته، متخذا من الصحراء كمكان، و الاستشراق كمكون سردي ركيزتين أساسيتين لبناء عالمه الروائي و ما يريد التعبير عنه من قضايا و هموم و مشاكل تشغله و تكتسح 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، و يتوافد عليها السواح من كل دول العالم، إنها مدينة - وفق هذه الرؤيا الاستشراقية- تضاهي كبريات مدن العالم و ربما أكثر، فلا حواجز دينية و لا عوائق اجتماعية بين الناس، كما أن ما يؤرق المواطنين ليست المشاكل المعتادة، بل مشاكل التكنولوجيا و التقدم الحضاري، حيث يتركز الحديث حول المستقبل و الطاقة البديلة، و غزو الفضاء، و آخر صيحات التكنولوجيا.

إن رؤيا العالم التي تؤثث هذا العمل مثخنة بالإرهاصات السياسية، إلا أنها لا تؤشر على هذا المجال بمفرده، و إنما على ما يتداخل معه من مجالات أخرى، اجتماعية و اقتصادية و ثقافية و تاريخية، فجميع هذه المجالات يثيرها السارد في نطاق مسروده، بدنيامية تسعى إلى تقديم رؤيا للعالم، تهدف إلى تحرير الإنسان من كل ما يعوق تحرره و يحول و تقدمه، سواء أكان العائق سياسيا أم اجتماعيا أم دينيا أم تاريخيا أم اقتصاديا ... و سوى ذلك.

ولقد تبنى السارد و من ورائه الكاتب في بنائه لهذه العوالم و التخوم المحيطة بها، الرؤية الأدبية العميقة للحياة بغض النظر عن الموجود و القائم، مسوقا لاحتجاج ضمني على الوضع الراهن مؤداه، أنه :

"بإمكاننا أن نصنع الكثير لو... أو بإمكان طاقاتنا أن تجعلنا في المصاف المتقدمة المتحضرة
لو... !!!

أو "يسعنا المجال لنكون كذلك... لولا... !!!".

وهذا الاحتجاج الضمني أو الذي لا يعلنه السرد صراحة، نجده ينطلق من أعماق الكاتب، وهو
يتعالى أحيانا ويخفت في أحياء أخرى.

يتضح ذلك في كنف ما توخت الرواية خلخلته من قيم، كجعلها المؤلف غريبا و الغريب مألوفا
، وفيما راحت تثيره من أسئلة حرجة و مستفزة و مقلقة.

وقد يرى البعض في الإرهاصات التي نشير إليها أنها ضرب من الوهم، كون موقف ميهوبي
السياسي واضح و لا غبار عليه، يتجلى في حضوره الدائم في الوظائف العليا التي تسند إليه بين
الفينة و الأخرى، إلا أن هذا و إن كان صحيحا، فإنه لا يعني بالمرّة موقف الأدب، الذي غالبا ما
يعاكس المواقف المعلنة لأصحابه، و لا أدل على ذلك من أعمال "نجيب محفوظ" التي كانت دائما
في واد و ما ينطق به في واد آخر، و الشأن إياه يقال عن "غابرييل غارسيا ماركيز" الذي لخص
ازدواجية مواقفه بالقول: إذا ما درس أحدكم كتبي بجديّة من الناحية السياسية، سوف لا أتعجب
أبدا إذا ما تبين، بأنها تختلف تماما عن ما أقوله في السياسة" (218)، و إذن فما نرمي إليه ليس
اعتباطا و إنما من منطلق حقائق أدبية شبيهة، و كذا جملة من الأسئلة، تتواتر دفعة واحدة على
ذهن قارئ "اعترافات أسكرام بالاس" أهمها...

لماذا اختار الكاتب شخصية الإطفائي، ثم لماذا الاعتراف وفي هذا الزمن (الروائي) بالذات، أهو
رد لإعتبار الذات التي لم تعد تطيق الكتمان، و من ثم هي تود التطهر، أم لطرح قضايا لم تعد في
عداد الطابوهات كما كان عليه الحال قبلا، أم حاجة في نفس صاحبها؟؟

وهذه الأسئلة وأخرى يمكن تبريرها بالاحتكام إلى طبيعة العلاقة الكامنة ما بين الرؤية السردية
ورؤيا العالم، أي ما بين الهندسة النصية أو زوايا الإخراج التي اعتمدها الروائي و بين رؤياه
للكون ككل.

إن "الرؤية (السردية) هي موقع يحدد وجه العالم المتخيل الذي يقدمه النص، إنها زاوية تفرض
تشكيلا معيناً لعناصر النص، وهي بمعناها هذا تطرح مسألة الراوي: من الذي يروي أو ينص
الكلام؟ ما هي علاقة هذا الراوي بالكاتب؟ و هل الراوي هو بالضرورة الكاتب، أم أنه بإمكان الكاتب
أن يقدم زاوية رؤية في صوت راولها؟..." (219).

و إزاء هذا المنطق تبدو الفكرة الأخيرة هي الأقرب إلى نص عز الدين ميهوبي، و بمعنى آخر ليست
شخصية الإطفائي التي نتحدث في النص بأنها الساردة إلا الراوي الذي يتوارى من ورائه الكاتب
، قاصدا تمرير رسائل معينة و تثبيت جملة من الحقائق في وجدان القارئ، ذلك أن "اختيار ضمير

21- حوار مع غابرييل غارسيا ماركيز، مجلة الأقلام، بغداد، عدد خاص، ت2، 1978، ص: 96.

22- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص: 79/74.

المتكلم في الرواية، يؤكد على أن ضمير (الأنا) يعكس دور السارد داخل الرواية و خارجها، و هو يؤكد الحيرة التي يعيش فيها - و ما يزال- المثقف في المغرب العربي اليوم في هذا المجتمع المتغير.⁽²²⁰⁾ و بطبيعة الحال هذا ينسحب على فئة عريضة، نخال ميهوبي ينتمي إليها، و لذا هو يسعى عن طريق الوعي المتخيل إلى تحليل الواقع المحلي الجزائري بصفة خاصة، و العربي والعالمي بصفة عامة، و هذا عبر استقراء مستويات شتى منها التاريخ و المجتمع و الفن والسياسة، و الذاكرة الجماعية و ما إلى ذلك، و حتى تسنح له الفرصة لترويض كل ذلك، يحاول ربط هذا الوعي بالوعي العام المؤسس. فكتب اعترافات أسكرام ليس مبدعا كباقي المبدعين في هذا المضمار، إذ له رصيد غزير، سواء مع الكتابة⁽²²¹⁾ أو الوظائف الهامة، فلقد سلخ ثلاثين سنة في حضرة القصيدة، و كتب سيناريوهات سينمائية عديدة و مسرحيات، و فضلا عن هذا ترأس اتحاد الكتاب الجزائري، ثم الاتحاد العام للكتاب و الأدباء العرب، كما خاض تجارب طويلة في الإعلام الجزائري، مكتوبا و مسموعا و مرئيا... إلخ.

وعلى هذا الأساس فإنه حين يمارس الكتابة، لا ينهض بها من كونه، مجترا للماضي أو مسترجعا لوقائعه، وإنما يقوم بها من موقع السابر لأغواره، المكتشف لمناطق الاجتهاد الإيجابي فيه والمناطق المضينة حوله، و حسبنا أن نلقي إطلالة سريعة على بعض الحقائق التي قام باستعادتها "كحوادث 11 سبتمبر"، و قضايا "بلادن" و "صدام حسين" لنكشف هذا.

المبرر الآخر الذي يدعم المرامي السابقة، هو أن شخصية الإطفائي لدى تأملها مليا، نلفاها وإن بدت تتسم بصفات النبيل كونها تخدم الإنسانية، لا تبادر إلى الفعل إلا بعد ما تتلقى الأوامر، و قد يدخل هذا في صميم عملها الذي هو في عداد (الشبه العسكري)، أي لا تقوم بالمهام إلا عبر الإيعاز، و لكن هذا لا يعني أن لا نعثر عليها تبادر في أشياء خارج إطار مهامها، فالمبادرة الوحيدة التي نلفاها لها في النص، و التي يشوبها من ناحية الغموض، و لم تأت أكلها من ناحية أخرى، هي محاولة تقربها من "تين أمود".

"يوسفني أن أقول لك: كنت متواطئا مع الخوف، وهي متواطئة مع آخرين لا أملك مثلهم جيوبا تهزم العشاق، يوسفني أن أقول لك: إنني لم أصادق سوى المهزومين..." (الرواية/ ص: 35).

"لم أتزوج لأنني لا أرغب في أن أجعل امرأتي تعيش بسببي أو أرملة، تستعطف الناس، فأنا اخترت مهنة الموت في أي ساعة..." (الرواية/ ص: 24).

أما عدا هذا فإن ما أوردته هذه الشخصية عن سيرتها الذاتية، ليس إلا تسجيل لوقائع مبعثرة من هنا وهناك، أحيانا من العائلة وأحيانا من الأصدقاء وأحيانا أخرى من الصحافة والأخبار.

و هذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن هناك أشياء أراد الكاتب أن يمررها من خلالها (كما سبق و أشرنا إليه)، تحيل أن شخصية الإطفائي ما هي إلا الشجرة التي تغطي وراءها الغابة، لأن

23- د/مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999، ص: 93.

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

المعترف الحقيقي هو صاحب النص الذي ما فتئ يحاول تمرير رسائل مشفرة عنه أو عن آخر يشبّهه إلى حد بعيد، و من ثم (فهو أو هذا الآخر الشبيه)، الإطفائي الذي لطالما استعمله النظام الجزائري لتقلد مناصب مناسباتية تدخل في هذا الحيز، كلما كان هناك شغور أو حاجة ملحة لذلك، ثم يستبدل بعد ما يؤدي الدور المنوط به، و في المناصب التي أتينا على ذكرها سابقا ما يؤكد هذه المزاعم.

"أيها المساكين لست مثلكم، لأنني أقتات من مآسيكم وأكتفي عندما أخرجكم من تحت الأنقاض معفرين بالتراب "بالقول يرحمكم الله" (الرواية/ ص: 06).

"فهمت أنني آخر من يعلم، وأن العطارين يبيعون الوهم، ويكسب أمثالي العرق البارد" (الرواية/ ص: 61).

"نحن الذين نعيش مع الحرائق، وما أكثرها، كنا نتحايل على الخوف فنعيد مشاهدة أفلام شارلي شابلين، ونعيد سماع أغاني الهاشمي غروابي والشيخة الريميتي..." (الرواية/ ص: 31).

لقد كان بإمكان السارد، أن يقول مثلا وهو بصدد تأنيث سيرته الذاتية، أنا أحد رجال "الحماية المدنية"، الاسم الشائع عن مهنة الإطفائيين في الجزائر، أو رجل إنقاذ مادامت مهام هذه المهنة متعددة، يدخل في إطارها مجابهة الكوارث بمختلف أشكالها بما فيها الفيضانات والزلازل وما شبه ذلك، و لا يقتصر فقط على اصطلاح الإطفائي و يركز على تكراره في أكثر من مناسبة سردية. وعليه فمن نافل القول أن السارد قام بانتقاء الاسم بعناية و تعمد تكراره للأسباب التي أسلفنا أو حاجة في نفسه.

ثم لماذا الاعتراف أو البوح، "ففي الحاليين أبوح بقليل من الحقيقة، ليس كل الحقيقة..." (الرواية/ ص: 05).

يأتي هذا ليؤكد على المدار الذي تنشي به الفكرة السابقة، فالاعتراف يعني إقرار المرء بفعل قد قام به أي أخرجه من طي السرية و الكتمان إلى العلن، و كيف ما كان شأن هذا الفعل، حدث بلا إرادة من طرف الفاعل أو العكس بإرادته المقصودة، فإنه قد يعفيه من التساؤل و يجنبه إعادة النظر فيه أو التكفير عنه، و ناهيك عن هذا، فإن الاعتراف (confession) كمفهوم لا يحمل البراءة في طياته، لأنه يتضمن الدلالة المسيحية في ثناياه، من حيث يعني لدى المسيحيين تصحيح المسار الحياتي، من خلال التكفير عن الذنوب و الخطايا طلبا للغفران و توقانا للتوبة، و طبعا هذا المفهوم الأخير إذا كان يحيل على بعض المعترفين لاحقا، فإنه لا يحيل في شيء على السارد صالح، أو على من يقف خلفه، و لكن مع ذلك يكرس المقصدية الأولى إذا ما ألحقناه بعنصر الإطفائي، أي أن الاعتراف هنا ليس فعلا قسريا أخرجه سلطة الذاكرة من حالة الكمون إلى الفعل، و إنما اعتراف برغبة من صاحبه.

"قررت أن أعترف، هكذا رغبة مني بشيء من سيرتي المختلفة تماما.." (الرواية/ ص: 05).

وهذه الرغبة حتى وإن لم تبعث في نفسية صاحبها الراحة و السلوان، فإنها تحول النسيان إلى مكتوب و تصير معها الكتابة فعلا ضد النسيان و فعلا ضد الصمت و التكتّم.

و من ثم فرويا العالم في هذا المقام هي رؤيا تجاوز المكبوت والإفصاح عن ما يثقل الكاهل، تجاوبا مع الذات الراغبة بالبوح و التطهر من ثقل السنين و التجارب المريرة، و كذا التعبير عن الآلام و الآمال معا على ما بينهما من سجال و جدال، و لأن هذا يدخل في صميم الأسرار و المسكوت عنه تتمظهر هذه الذات و كأنها بركان يلفظ ما بجوفه من حمم لتأكيد الذات عبر البوح باللا مقول، المحتبس بفعل الأعراف السلطوية السائدة كيفما كان شكلها و كان نوعها.

والكتابة وفق هذا المنظور تجريد، ثورة، ووخز لمناطق حساسة على المستويين المعنوي والموضوعي، تنأى بعالم التخيل من مجرد سرد حيثيات عن شخصية، منفعة، متأثرة، إلى عالم أرفع وفاعل يقصد رد الاعتبار، فالرد بالمرارة على المرارة يعتبر إدانة واحتجاجا صارخا، بينما في صيغته الإبداعية يحول النص إلى منطوق حكم، يدين المدانين، ويسمو بالذات المصادرة. وهكذا صار ديدن الكتابة الجديدة مع الظروف القائمة، إذ "الثقافة السائدة، تمنع الذات من التعبير عن نفسها وعن مكنوناتها وأسرارها الدفينة، غير أن الروائيين الجدد اقتحموا هذه العقبة وجعلوا من رهانات الكتابة المتجددة والجادة، كشف القناع عن أسئلة الذات وكسر الحواجز تطلعا نحو استنطاقها عبر المحكيات السردية"(222).

إن شخصية "الإطفائي" بالمواصفات التي هي عليها في النص، تثير الكثير من الأسئلة حيالها (بالنسبة للمتلقي)، ومن ذلك أن ما يدعو للغرابة والاستفهام، ويؤيد ما ألمحنا إليه في آن واحد، هو كيف لهذه الشخصية التي تمتهن مهنة المتاعب، وتركت مقاعد الدراسة مبكرا أن تعرف خبايا السياسة، و تتابع الأحداث الدولية عن كثب إلى درجة أنها على اطلاع بأخر الإصدارات في مجال الفكر و السياسة.

"أنا لا أصدق أن رجلا ظل يختبئ في غار يفعل ما تعجز عنه دول تمتلك السلاح النووي والمخابرات القادرة على كشف مكان إبرة في قاع المحيط..." (الرواية/ ص: 07).

"الأمريكان لم ينسو أسامة بلادن، مثلما لم ينس اليهود هتلر، فقد أثار كتاب (نبي الإرهاب المقدس) للأمريكي مايك كاتلينس المختص في الدراسات الأمنية والاستراتيجية..." (الرواية/ ص: 07).

"يحتفظ أوباما بقدر من الطيبة، ولا غرابة أن يمنح جائزة نوبل للسلام، اعترافا بما قدمه من خدمة للسلام والأمن في العالم، كانت له يد بيضاء في سيريلانكا والصومال وفلسطين..." (الرواية/ ص: 09).

25- إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ط1، 2013، ص: 16.

فالذي يتكلم بهذه الطريقة ويعرف مستجدات الإصدارات في التأليف، وإن كانت مجرد مزاعم لأنها استشرافية، لا يمكن أن يكون بأي حال من الأحوال رجل مطافئ عادي، يحيا بين الأنقاد والكوارث. وإذا فشخصية بمثل هذه المواصفات، تجعل شخصية صالح الإطفائي تنهض بوظيفة سردية هي أكبر منها و من حجمها، و بعبارة 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، و في نفس الوقت له اهتمامات أخرى منها المطالعة و متابعة الأحداث الدولية، و هذا مستبعد⁽²²³⁾، و ما دام كذلك فإنه لا يحيل على من يحاور النيران الحقيقية و يخدمها بالماء، و إنما يحيل على إطفائي من نوع آخر، يحاور النيران المعنوية، نيران الضغط و سد الثغرات و الحاجة الملحة، إنها النيران التي تنتجها فوضى السياسة والمجتمعات غير المستقرة، النيران المنسباتية التي بمجرد إخمادها (والسيطرة عليها) يتم التخلي عن مخدمها، و بالتالي فإن رؤيا العالم التي يعبر 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 و هكذا دواليك كيفما اتفق، كأنه رجل إطفاء. و من ثم هو كذات يحاول عبر البوح السردى أن يجد المسوغ لما يقوم به و المبرر لهذا الشتات الذي يحيا في كنفه و القابلية له، و يصدق بالتوازي و ذلك بالصراع الذي يعتمل بداخله ما بين اللاوعي الرفض للوضع و الوعي القابل له بمضض، و رؤيا كهذه تمتح من تيار الوعي لا يمكن اعتبارها إلا تداع حر لعوالم نفسية عديدة و متعددة.

هذه الرؤيا نجد لها صدى في نوعين آخرين من رؤيا العالم نلفاهما في نص ميهوبي، إحداها رؤية مجتمعية محلية واقعية موضوعية، وأخرهما رؤيا عالمية.

تضع الرؤيا المحلية تصورا استشرافيا لولاية تمنراست أو "تام سיתי" بتعبير الروائي، وهي على أعتاب الأربعينيات من القرن الجاري، أي بعد ثلاثين عاما من الآن، حيث ينقلنا السارد عبر مخياله مستعجلا بوصلة الزمن إلى مدينة حضرية عالمية بما تحمله الكلمة من معنى، فيها البهجة والأضواء والحياة الليلية، لا تخلو قط من السواح الأجانب الذين يحجون إليها من مختلف بقاع العالم، من أوروبا وأمريكا وروسيا واليابان، يأتون إليها بغرض السياحة ويقصدون منطقة الأسكرام، للتمتع بأفضل لحظة لشروق الشمس وغروبها.

"يزورنا الناس من كل الأمم، ويأخذون مع جمالنا الصور التذكارية ويستمتعون برقصة السببية، التي حملت معاني الخير والشر والسلم والحرب، نعم فهم العالم أننا أرض الخصب والنماء اليوم جاء العالم كله ليعيش معنا و بنا، فلم نمنع أن يشيدوا الأبراج و يبنوا المطارات و الطرق السيارة و المساحات التجارية الكبرى..." (الرواية/ ص: 33).

"خاصة بعد أن قرر حاكم تام سיתי منع استخدام سيارات الوقود التقليدي واستبدال السيارات الكهربائية بها..." (الرواية/ ص: 34).

26- مع أنه والحق يقال نلقاه عند الكثير من الجزائريين الذين هم على هذه الشاكلة ولا نلقاه عند النخبة ؟

و إلى هنا و مع أن هذه مجرد مزاعم، فإنها قد تبدو عادية، كون إمكانية تحققها قائمة مادامت في عداد المستقبل، كما أنها تنطوي على جانب من الحقيقة، فالأجانب و إن كانوا قلة، فإنهم يزورون تمرست في رأس السنة من كل عام لمشاهدة مناظر شروق و غروب الشمس الخلابة، غير أن ما هو غير عادي أو الملفت للانتباه، هو أن السارد و إذ يجعلنا في هذه المدينة ذات المواصفات العالمية، خاصة في مجال السياحة و الاستثمار السياحي يقحمنا في مفارقة تحمل تناقضا صارخا، إذ كيف يعقل أنه في ظل التطور الحاصل في "تام سيتي" على جميع المستويات و الأصعدة، حتى أن هناك حديث عن الطاقة البديلة و الهندسة الوراثية و ما شابه ذلك، تستشري الخرافة بين الناس و على الأخص في أوساط السياسيين.

"هكذا أهل تام سيتي، طيبون و يصدقون الخرافة إذ ارتبطت بتاريخهم..." (الرواية/ ص: 15).

"و من يدري هذه الأيام كثر المتنبؤون، و تام سيتي يحكمها أمثال ريحانة الصلعاء، عندما تعجز السياسة يتولي أمرها العرافون و قارئات الكف..." (الرواية/ ص: 88).

"و أخبرتها أنني قلق من المستوى الذي بلغته الخرافة في حياة الناس..." (الرواية/ ص: 102).

و عليه فإن هذا مدعاة للتساؤل؟ و ربما أول سؤال يقترن بذهن القارئ، هو لماذا لم ينسحب التطور القائم في تام سيتي على أذهان الناس، بمن فيهم من يشرفون على شؤونهم السياسية؟ أم أن التطور الذي طال الهياكل القاعدية للمجتمع، ليس بإمكانه أن يطال العقول؟

و إذا ما تمعنا للحظة في الفكرة الأخيرة من السؤال، نجد التفسير المبرر لطبيعة التناقض الذي كنا أثرناه، ينطوي على حقيقة يسعى السارد إلى تعريتها، هي أنه يود أن يوجه أنظارنا إلى صميم الإشكال الكامن في خلايا مجتمع "تام سيتي"، الذي ليس هو إلا المجتمع الجزائري، إشكال التخلف الذهني و الفكري الذي يجعل الأمة بما هي عليه من إمكانات و قدرات استراتيجية، و بما تراه من تطور حاصل لدى الأمم المتقدمة، و ما تلامسه من تكنولوجيا هذه الأمم التي تؤثر حياتها اليومية غير مؤمنة بنفسها، و عاجزة و غير قادرة أن تصنع قرارها بذاتها لذاتها، و أن تحدث الوثبة التنموية الفعلية، انطلاقا من الوثبة العلمية الحقيقية التي تقطع الصلة بالخرافات و الترهات الزائفة، و تتجاوز الأفكار الهدامة و خزعات دعاة التئيس. وهذا بصرف النظر عن الأباطيل الخرافية، و الاهتمام بالجانب العلمي، و تنشئة النخب، التي وحدها القدرة على النهوض بالتنمية و مواكبة التقدم الحاصل في عالم الشمال.

" و من يدري قد تولد في تام سيتي أجيال جديدة تعشق العلم و تبذل و تؤمن بقدرة التغيير، أجيال خلّاقة و منتجة تبني مجدا جديدا لا على أنقاض الحضارة السابقة، بل حضارة أخرى بروح العصر الآتي..." (الرواية/ ص: 103).

إن الكاتب يحاول تشريح الوضع من الداخل، برويا تصوب الانتباه وجهة الواقع الكائن بعقله المتحجرة، التي و هي في الألفية الثالثة لازالت تؤمن بالخرافة و التنجيم، و تكشف رؤيا العالم هذه التي تطرحها الرواية، أن الراهن إذا ما طمح إلى التغيير و تطلّع إلى مستقبل واعد، لا سبيل أمامه

إلا أن يراجع مستواه العلمي و الفكري و يجري تقييمًا شاملاً على ما تضطلع به النخب على مستواها، و دون ذلك فإنه لا يمكن أن يكون هناك تغيراً في الأفق أو حتى الطموح إليه، يعزز هذه الفكرة تصريحان اثنان، كان أدلى بهما صاحب النص إلى مجلتي مختلفتين في لقاءين مختلفين، أحدهما عن روايته "إعترافات أسكرام"، و الآخر عن ديوانه الشعري "فراشة بيضاء لربيع أسود"، جاء في الأول خلال استضافته في العدد الرابع من "صدى الأقلام": "إن سلطة العلم هي أقوى من سلطة الأدب، لأن العلم يمنح مساحة تطبيقية للمسحة التجريبية، التي يتميز بها الأدب [لأن] العالم يعيش صراعاً معرفياً، سيكون سلاحه في المستقبل اختطاف المعرفة"(224)

و جاء في الثاني: "إذا أردنا أن نتطور علينا أن ننظر إلى مستوى التعليم في بلادنا، هذا إذا كانت الجامعات الجزائرية قادرة على إنتاج نخبة، التغيير بالنسبة لي ليس في الشارع و إنما على مستوى الجامعة، و هناك عدد من المجتمعات تبنت ما يسمى باقتصاد المعرفة، في مقابل تبنيها نحن لاقتصاد النفط... و لذلك وجب الاستثمار في العقول و الاقتصاد الريعي الذي يعتمد على النفط"(225).

إن هذه الرؤيا تقدم حلماً مشروعاً، يتوخى أن تكون تمرّاست على شاكلة أرقى مدن العالم، ولكن في نفس السياق تمرر رسائل مبطنة، نقف عليها عندما نتأمل حقيقة هذا الحلم، فكل ما يسوقه لنا الراوي عن هذه المدينة العصرية، أنها تشكلت على ضفاف الحوار الفعال الذي تم بين الشمال والجنوب حول مشاكل الهجرة السرية، و هو ما يعني أنها صنّعة الآخر، الذي قام بتشيدها كي يضع حداً لتدفق الأفارقة على بلاده، و بنجاح المشروع تحولت إلى قبلة عالمية للسياحة فتدفقت الاستثمارات الأجنبية عليها من كل حذب و صوب، يعرض الراوي علينا هذه الوقائع دون أن يشير و لول مرة واحدة إلى دور الجزائريين في عملية الإنجاز فحتى فندق "أسكرام بالاس" بناه الألماني "أدولف هوسمان".

" جاءنا العالم ليعيش معنا وبنا، فلم نمنع أن يشيدوا الأبراج و يبنوا المطارات والطرق السيارة... " (الرواية/ ص: 33).

"كانت تجربة إنشاء تام سيتي، و تشجيع المستثمرين في إنجاز مشاريع عصرية تتطابق و روح الحداثة... و بالتالي تكون تام سيتي حاجزا أمام هجرة الموت... " (الرواية/ ص: 104).

"في ربيع 2037 اختار رجل أعمال ألماني يدعى أدولف هوسمان بناء فندق قريب من قمة أسكرام الجبلية... " (الرواية/ ص: 33).

وأمام هذا لنا أن نتساءل إذا ما استثنينا الشخوص الورقية، أهذه التي يتحدث عنها السارد مدينة جزائرية أم أجنبية؟ فبالاحتكام إلى حقيقة الإنجاز و المنجز، لا نعثر على اللمسة الجزائرية قط، ومن ثم ماذا يعني هذا؟ أم أن الجزائريين محظوظون إلى هذه الدرجة التي تجعل من مدينة عصرية كاملة و مكتملة تنزل عليهم من السماء دون أن يفعلوا شيئاً ؟

27- تصريح لميهوبي لـ " صدى الأقدام"، العدد الرابع، 24 أكتوبر 2009.

28- حوار لعز الدين ميهوبي مع جريدة "وقت الجزائر" حول عمله الشعري "فراشة بيضاء لربيع أسود"، ع 18، 12 ديسمبر، 2012.

يزكي تساؤلنا الحديث الذي دار بين حاكم تام سيتي والسيد هوسمان عشية ايداع الألماني لمسابقة الاعترافات، وفي نفس السياق كذلك، الطروحات التي تتبناها طائفة (أمغار - إينوغ).

"صفق الحاضرون طويلا لمقترح السيد هوسمان، بينما قال الحاكم ضاحكا: هل تأذن لي أن أكون أول من يعترف أيها المدير؟ فرد عليه هوسمان بلباقة عالية: نحن نزلأوك أيها الحاكم، فإذا صرت نزيلا عندنا، فهذا يعني أنني حاكم تام سيتي، فشرع أمستان بإحراج كتمة بابتسامة خفيفة..." (الرواية/ ص: 21).

"لا أنكر أن هناك طائفة تطلق على نفسها اسم (أمغار - إينوغ)، تتبنى طرحا انفصاليا، و تحتفظ لنفسها بالحق في مساءلة الأجانب الذين يتصرفون و كأنهم مَلاك الأرض و العباد، مما ينتج عنه كثير من المناوشات..." (الرواية/ ص: 09)

لا يمكن الجزم قطعا بما أراده السارد من وراء هذا الصنيع، ولكن مع هذا نستشف من ثنايا السرد أن هناك عناصر مبطنة أو مسكوت عنها، وهي أنه بقدر الحلم الذي يعني التفاؤل، هناك تشاؤم ضمني لم يبح به صاحبه فمرره بين ثنايا الكلام، تختزل فكرته أن السارد وإن كان يحلم بتام سيتي كعاصمة سياحية عالمية تتوافر شروط تحققها، فإنه يوعز هذا التحقق من جهة إلى فرصة خارقة، وهي اتفاق الشمال الأوروبي مع الجنوب الإفريقي (المستبعد)، و من جهة ثانية يضع ثقته في اليد الأجنبية من خلال الاستثمار الأجنبي و ليس اليد المحلية. أي إن كان هناك من إنجاز مستقبلي فلن يكون إلا أجنبيا لا محالة، وبتقدير آخر فإن الثقة في الاستثمار المحلي حتى بعد عشرين أو ثلاثين سنة من الآن لا زالت عديمة الجدوى.

نقرأ هذا ما بين السطور أو في الحقيقة، في الفجوات التي تركها مهندس السرد للقارئ، فمنذ البدء يفترس النص عمق القارئ و واعيته، و كأنه ينفث بوادر الفتنة فيه، أو بتعبير إيزر، يبحث عن المقصدية لديه: "النص رسالة، تصدر عن قصدية تعبر عنها رؤية المرسل و موقفه" (226)، فوفق هذا يطارد السارد المتلقي من البداية إلى النهاية، حيث نلفاه لا يصرح و إنما يلمح.

ولهذا يمكن القول بأن نص ميهوبي لا يطالعنا على موقف صريح واضح، و إنما على موقفين اثنين، أحدهما معلن و الآخر مضمّر. فأما المعلن فهو الذي يعبر عن الرؤيا الذاتية التي تتطلع إلى المستقبل و تحلم بتحول تمرست المتاخمة للحدود المالية إلى مدينة (ميتروبولية)، تستقطب إليها السواح و المستثمرين فتحد من الهجرة السرية إلى أوروبا، و فضلا عن هذا تتغير جذريا بأن تنتشر فيها الأبراج و الفنادق و حياة الليل، فلا تختلف عن دبي أو الدوحة. يحدث هذا في مضمّار الحلم و "الطوارق" ملتزمون بعاداتهم و تقاليدهم و ثقافتهم، دون أن تنال منهم الحداثة كثيرا.

فهذا الموقف (الحلم) ينم عن تفاؤل و في نفس الوقت يعبر عن رؤيا مستقبلية، تنظر إلى الأمد البعيد بعين الخبير المتبصر، الذي يرى في إمكانات الجزائر ما يؤهلها لتحقيق التنمية الشاملة

29- ولفغانغ إيزر، وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب 6ع، خريف/شتاء، 1992، ص: 73.

وبلوغ مصاف الدول الكبرى إذا ما تم مراعاة جانبيين أساسيين، النية الصادقة و السياسة الناجعة على المستويين المحلي و كذلك الدولي.

"مرة قال زعيم جزائري للأوروبيين، أنتم تريدون الأمن، و نحن نريد التنمية، تقدموا خطوة، وسنتقدم خطوتين، و ما تعرفه تام سיתי هو صدى لتلك الكلمة... مخطئ من قال إن السياسة لا تطعم الخبز" (الرواية/ص: 32)

بهذا المنظور ينظر الروائي إلى العالم من حوله وكأنه يقول للجميع وبخاصة الفاعلين، محليا ودوليا، أمامكم دعوة مفتوحة وأرض خام فهلموا للاستثمار في الجزائر، تعالوا لتطلّعوا بأنفسكم على المناطق السياحية و اشروعوا في العمل وسترون كيف تتحول الصحراء إلى جنة، والأرض المنسية إلى قبلة عالمية. وهذه الرؤيا أقل ما يقال عنها أنها رؤيا متميزة للعالم، تخاطب عصرنا الحاضر عبر المستقبل وبما لم يحدث بعد، وتدعونا بالحاح إلى استفاقة نهضوية تخلصنا مما نحن فيه، وتخرجنا من الواقع المأزوم الذي نعيش فيه. إنها رؤيا استعملت الفن المتخيل لملامسة مناطق هامة من الواقع، و يتمظهر أن صاحبها يدرك جيدا هذه الحيثية، أي من أن الرواية هي الفن الوحيد و الأكثر قدرة على اختزال مثل هذه العوالم، بسبب كفاياتها النوعية التي تسمو بها إلى المراتب التخيلية، بما يجعلها قادرة على خلق عوالم تتداخل فيها المصائر، و تتشابك فيها العلاقات الإنسانية مصطنعة حركية زمنية و مكانية، "فالرؤية المستقبلية لا تتحقق إلا بعرض صورة واضحة للحياة في تشابكها المعقد، فيما يظهر على سطحها، أو ما يَمُور في أعماقها مما يحتاج إلى عين الفنان الحساسة لالتقاط ما يختفي في طياتها العميقة... بمعنى أن استشراف آفاق المستقبل لا يكون إلا بالتغلغل في أعماق الحاضر و سبر أغواره"⁽²²⁷⁾. و الروائي ميهوبي، لا نغالي إن قلنا أنه مدرك جيدا لهذا الحاضر، و عارف به عن كثب، و لذا ذهب نحو هذا الطرح المستقبلي و أقر به علانية دون أن يخاف لومة لائم.

أما ما أضمره فيأتي على طرف نقيض من هذا المذهب تماما، و هو ما اصطلحنا عليه قبلا بالموقف المضمر، و فيه نشم رائحة التشاؤم الذي لا يقترب من اليأس أو انعدام الأمل و لكنه يعبر عن حيرة كبيرة و قلق لا لبس حوله، نقول هذا من مرتكز أسئلة مؤسسة للطرح السردى في نص ميهوبي، منها مثلا لا حصرا:

لماذا الاعتراف؟

لماذا يتملص البطل صالح عن الزواج، وهل حجته كافية بما يجعله ينصرف عن هذا الأمر؟

لماذا ينتهي حبه كما بدأ؟

لماذا تنتحر تين وأهتيغال؟ أو بعبارة أخرى لماذا ينتحر أقرب المقربين إليه؟؟

30- د/كريم مهدي المسعودي، الرؤية المستقبلية، قراءة في أدب غسان كنفاني وعبد الرحمن منيف، تموز طباعة، نشر، توزيع، دمشق ط 2011، ص: 25.

يتمظهر الارتباك حتى لا نقول الخوف في رواية "اعترافات أسكرام" من الاستهلال ويتجلى هذا في تغاضي الخطاب الروائي عن الوضوح والشفافية، وانغماسه في التغامض والإغراق في الرموز أحيانا، وكأننا بالسارد يحاول إبعاد شبهة ما عن نفسه، أو يتقصد عمدا الدلالية والإيمانية.

فمن جهة هو يرغب في الاعتراف ويدعو المتلقي إلى تحمله لأنه قد يكون ثقيلا عليه، ومن جهة أخرى يقر بأنه لن يقول كل شيء، وإنما بعض الحقيقة، وحتى هذا البعض ينتشل منه مسؤوليته.

"وأدرك أنني لن أكون مذنباً سواء صدقتموني أم لم تصدقوني، إذ لا حيلة لكم معي..." (الرواية/ ص: 05)

وإذ يشرع في سرد حكايته يزداد تغامضا، وهذا عندما يخبرنا بمهنته كإطفائي، حيث بدل أن يختار ألفاظا مطمئنة تليق بهذه المهنة الشريفة، يصرح بالقول: "ليس لي مهنة أخرى أقتات منها سوى مآسي الناس وفواجعهم..." (الرواية/ ص: 05).

وهكذا عوض أن تربط هذه الشخصية مصير حياتها المهنية بإنقاذ حيوات وانتشال مآسي تربطها بفواجعهم ومصائبهم.

ولأن هذه الشخصية (الساردة)، هي قوام العمل السردي ككل تتفاقم وتيرة الغرابة حيالها، إذ نلفاها تقدم أكثر من معنى، وتثير فينا أكثر من سؤال، والأدهى من هذا أنها تجعلنا في حيرة من أمرنا. فعندما تبدي هذه الشخصية الرغبة في الاعتراف، وفي الوقت إياه تربط مصيرها المهني بمصائب الناس، يعني هذا أن هناك بؤرة ما، خللا ما، وبالأحرى إشكال خفي بقدر ما يعبر عن الإشكال السيكلوجي لها، بقدر ما ينزاح عن هذا الحقل ليعبر عن شأن آخر مسكوت عنه، ألا وهو هاجس الكتمان الذي تعاني منه الذات الخلفية، التي تقف وراء الشخصية الورقية، كتمان تطارده رغبة كتابية في البوح ولكنها لا تأخذ من التفاصيل التي ينطوي عليها إلا النزر القليل، ذلك أن هناك سلطة خفية تمسك بها وتحكم فيها لاتسمح بمرور إلا ماتراه صوابا أو مباحا أو بما ترغب في مروره، جاعلة هذه التفاصيل تخرج زفرات زفرات، جرعة جرعة، كأنها تخشى أن تمر دفعة واحدة أو أن تتكشف كاملة. ويبدو أن هذه السلطة تبسط نفوذها على أكمل وجه، ولهذا تجد الذات نفسها بين نارين تشعل فتيلهما نزعان متناقضتان، تمتحان من رغبتين الأخريين متعاكستين، هما الرغبة في البوح مقابل الرغبة في الكتمان، فما كان من أمر هذه الذات إلا أن تعلن من الاستهلال وبصريح العبارة التماس تحملها وكأنها تعتذر للقارئ المفترض وترجو منه الصبر لأنها قد تكون ثقيلة عليه.

"ربما أكون ثقيلا عليكم... أنصحكم بتحملي..." (الرواية/ ص: 05).

ففعل الحكيم هنا يرتبط بحدث وأحداث غير مضبوطة، معظمها يدخل في خانة المستقبل ولها علاقة بهذا المتلقي المتوخى، كما أن هذا الحكيم اعتراف على سرير البوح، يكاد يكون شبيها بجلسة استماع عمومية، ولأنه يمتد على مراحل متفرقة من حياة الشخصية، بما اكتنفها وتقاطع

معها أو تنهى إلى سمعها، يفضي هذا بهذه المراحل أن تحول النص إلى بناء أطوبيوغرافي يرهن خطابه بذات الأفق الذي ظل السارد يكرسه طيلة النص. أي أن يتحول الحكى إلى ارتهان شخصي يخلص ذاته من الواقع المرتبك الذي أحاط بعوالمه صغيرا وكبيرا، بمفارقاته وانكساراته وخيباته.

"أنا لست ملك فرنسا، ولا أمين عقال التوارق، أنا رجل مطافئ يريد أن يسرد أمامكم حكايته..."
(الرواية/ ص: 05).

لذلك يحرص السارد على استدعاء تفاصيل طويلة و عريضة داخل مونولوج طويل، آملا أن يستعيد ذاته من مملكة الصمت التي سكنها ردحا من الزمن دون أن ينبس ببنت شفة، و على هذا الأساس يسعنا القول أننا لسنا أمام عمل سردي، يتراءى معماريا بما هو متعارف عليه، كما لا يحيلنا على قصة بعينها مرهونة بأزماتها وأمكناتها وحوادثها وشخصياتها، بل على خليط قصصي في شكل شذرات متقطعة، تثقل كاهله الاستطرادات و التمهصلات الكثيرة التي معها بإمكاننا أن ننتشل كل قصة بمفردها، و السبب الرئيس يعود إلى أن عمل ميهوبي يمثل كنمط من البوح الذاتي الذي يعزف على وتر ما يعرف بـ "نبض الكينونة" في ملابسها الشخصية الذاتية، و هي تتغيا إعادة بناء و تركيب أفق ما رمزي يجعلها تظفر بيقين جديد، يفتح النفس و يشعرها بالاطمئنان والرضى اللذين هما بعيدين عنها و هي لا تحياهما.

و من هنا لا غرابة أن نجد نص اعترافات أسكرام يختلف عن النصوص الروائية بالغياب التام للحدث المتنامي في الزمن و غياب الفاعلين في تطور الأحداث، فذلك لأن الشخصيات الموجودة هي شخصيات استرجعتها ذاكرة السارد صالح، كما أن الأفعال السردية هي الأخرى أفعال ذاكرة، تستحضر ماض تتداخل فيه الخيبات بالأمانى و الحقائق بالأوهام، و هو ما جعل الذاكرة في حالة مد وجزر، بين ذهاب و إياب، تشتغل على الاستحضار و التغيب في الآن نفسه، استحضار ما يسع السلطة المرجعية أن تسمح بالبوح به، و تغيب ما لا يسع هذه السلطة أن تسمح بالإعتراف به علنا.

والأول هنا (المسموح به) تتقمصه الشخصية الورقية، والثاني (غير المسموح به) تتقمصه الشخصية التي تحركها من الخلف، أي شخصية الكاتب، أو بمفهوم القراءة الحديث الشخصية المتواطئة معها، هذه الأخيرة التي لن توهمنا بأي طريقة أنها اختارت شخصية الإطفائي من باب الصدفة أو عفويا وإنما عن سبق إصرار وترصد لتكون مرآة لها، يتسنى لها رؤية نفسها من خلالها، وفي نفس الوقت قناة تمرر عبرها ما ترغب في تمريره من لحظات الأرق التي تكتنفها بين فينة وأخرى. و بالتالي فإن شخصية الإطفائي الذي يدعي في اعترافه أنه قضى العمر بين الحرائق والنيران ليست إلا الجانب الظاهر من صفيح الجليد، الذي يعبر عن الحقيقي و الملموس، أما المختفي فهو شيء آخر تماما، يعبر عن أشياء معنوية نقرأها بين ضفاف هذا الملموس، هي الحرائق الجوانية، الحرائق الداخلية التي لا يطفؤها الماء الحقيقي و إنما الكتابة، إنها الحرائق التي تشترك في إشعالها بالإضافة إلى براكين الذاكرة الخاملة، هواجس الذات و التجارب المريرة والضمير و عناصر أخرى، فلا تجد لها من بد يحاورها لإخمادها، غير حوار البوح و الاعتراف الأدبيين سواء أكان ذلك شعرا أم نثرا.

وبناء عليه فإن النص الذي نتحدث عنه هو إنتاج لحظة أرق أصابت أنا السارد، فتولد عنها الاعتراف بوقائع سيرية مختلفة، لا ليعيد المعترف ترتيبها وتأثيرها من جديد فقط، ولكن ليحاكم الذات ومن خلالها الواقع الذي تحياه في ضوء وعي جديد، محاكمة لا يقدم فيها مواقف مباشرة وإنما مواقف غير مباشرة من خلال طبيعة القضايا التي يثيرها عبر الاعتراف، وهو يحاول أن يعالج مسبباتها ونتائجها.

فحضور المسرود لهم بضمير الجمع كما جاء في استهلال النص - "أنصحكم بتحلمي... اعترافي أمامكم..." (الرواية ص05) - يحيل في الحقيقة على وجدان السارد ومن ثم هو يدل على أنه يطمح أن يصل خطابه إلى متعدد، أي إلى مجموعة كبيرة لا فردا بعينه، و تبعاً له فإن الكاتب بموقفه هذا يريد الكشف عن أمر باطني لهدف ذاتي، هو الاعتراف بغية تحقيق السكينة و إطفاء حرائق حياتية، و يسعى في ذات المضمار إلى هدف جمعي يتعلق بتنوير المتعدد المقصود بتفاصيل المكبوت، وأشياء أخرى على صلة به، و يقودنا هذا إلى التساؤل مرة أخرى، لماذا يتوخي السارد الجمعي مادام المسرود ذاتي؟

و لا تتضح المسألة إلا بالعودة إلى ما أثرناه، أي من أن السارد يود أن يستعرض موقفه حيال الكثير من القضايا المحلية و الدولية ذات الاهتمام الجماعي المشترك، و لهذا هو يتوجه بخطابه إلى الجماعي متقصدا الجماهير بكل فئاتها و مختلف مستوياتها و انتماءاتها الإيديولوجية، في الجزائر أولاً و العالم ككل ثانياً، و يفسر هذا المنحى أن اعتراف السارد في الرواية ليس ترفاً فكرياً أو ترجية للوقت، أو تجنيح خيالي رومنسي، بل كما صرح الكاتب "للمجلة الثقافية الجزائرية":

"روايتي اعترافات أسكرام، أردتها أن تكون تعبيراً عن حالة "ميتامورفوز" للعولمة، أي أننا شهود على التحولات التي يصنعها الإنسان ويعيشها الإنسان بكل ما فيها من موت وانتحار وتدمير وخيانة وحب وخرافة ونبوءة..." (228)

وإذاً فالكتابة بهذا المنظور تتوسم تفجير المكبوت والحكي عما حدث في فترات معينة بغاية تدارك ما لم تسمح به الظروف أو المحيط أو شيء من هذا القبيل قبلاً، وبذلك يصبح الحكي رد فعل من الذات الساردة على الركود الذي طال واقعها وذاتها وعلى ما ينست من قوله عبر قنوات أخرى، أو لم تجد له أصلاً القنوات التي تستوعبه كما هو الشأن للفضاء الروائي.

ولكي يكون الرد إيجابياً أو يصيب مراميها اختارت الذات المعنية شخصية الإطفائي ليكون نافذتها على العالم المقصود، فتطرق بنافذته إلى الماضي والحاضر والمستقبل، وفي كل فترة زمنية من الثلاث كانت تترك انطباعاتها الشخصية لتبرئ ذمتها من ذنب التواطؤ صمتاً على العديد من القضايا والمسائل المجتمعية المحلية، وعلى الأوضاع الدولية التي ما انفكت تزداد سوءاً وتعتقداً.

31- حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011، ومنشور بموقع عز الدين ميهوبي: Azzedinemihoubi.com.

إن الاعتراف يكشف للمتلقي بأن ذات أو نفسية السارد، لفرط إدراكها للمجتمع من الداخل أضحت ترفض الانصهار في الميوعة التي يعيشها، نتبين ذلك من مواقفه الضمنية في كثير الحالات، والعننية في قليلها، فما هو ذا يقول عن الماضي علنا:

"لا أحب حديث الناس عندما يمجدون الماضي نفاقا فيمتدحون وقتا كانوا يحبون فيه بعضهم ويكتفون بالقليل من الرزق فالنوستالجيا لن تفيدنا في شيء... " (الرواية/ ص: 06).

فالماضي هنا منظورا إليه من زاوية السائد في الذاكرة الجماعية للمجتمع الجزائري، يراه السارد نفاقا و مبالغة، كما يراه لا يجدي نفعا أمام تحديات الحاضر، و هو إذ يثيره من هذه الزاوية إن يريد إلا الإشارة إلى التفكير غير السوي الموجود بمجتمعنا المحيل على أن هناك خلل في النسق المجتمعي العام، يعبر عن ذهنية ورثناها عن آبائنا و أجدادنا و لا زالت مستمرة فينا، هي ذهنية تقديس الماضي و الإعلاء من شأنه و شأن رجاله، و تقزيم الحاضر و أجياله، و على ما يبدو أن هذا الخلل أحد الأسباب التي دفعت السارد الانطلاق من المستقبل في روايته ليؤوب إلى الماضي بدل أن يكون العكس، لأنه ينظر إلى سلوك تقديس الماضي على أنه وضع غير صحي، كونه يعبر عن مواقف متشبثة بالنوستالجيا أكثر من تعبيره عن مواقف صريحة غايتها الاستفادة من الماضي لأهداف عملية في الحاضر.

يسوق الكاتب هذه الرؤيا علنا لأنه – و على ما يبدو – لا يخالجه فيها أدنى شك، بينما عندما يتناول الحاضر الذي هو في النص مستقبل لم تلح تباشيره بعد، يسوقه إلى المسرود لهم و عبر قناتهم إلينا ضمنا⁽²²⁹⁾، حيث نتعرف على موقفه منه من خلال طباع الشخصية الفاعلة و ماتنهض به من أدوار داخل العمل الأدبي ، تترك انطباعات جمة عن هذا الحاضر.

فالكاتب عندما حرص على أن تستعيد الشخصية الساردة في النص معظم تفاصيلها الحياتية، وأن تؤوب حتى إلى طفولتها، لم يكن ذلك اهتماما منه بهذه الشخصية بقدر ما هو اهتمام بنقل صورة الحاضر في كنف نافذتها، فهو مثلا و إذ يطالعنا بجوها الأسري الذي لم يكن مستقرا بسبب تنقلات الوالد من جهة و إهماله العائلي من جهة ثانية، و لما يخبرنا بتخليها عن مقاعد الدراسة مبكرا و التحاقها بعالم الشغل، و كذا إعراضها عن الزواج، أراد أن يقول لنا: هذه هي الصورة المشهدة للحاضر في تجليها و تمظهراتها و واقعيتها كذلك.

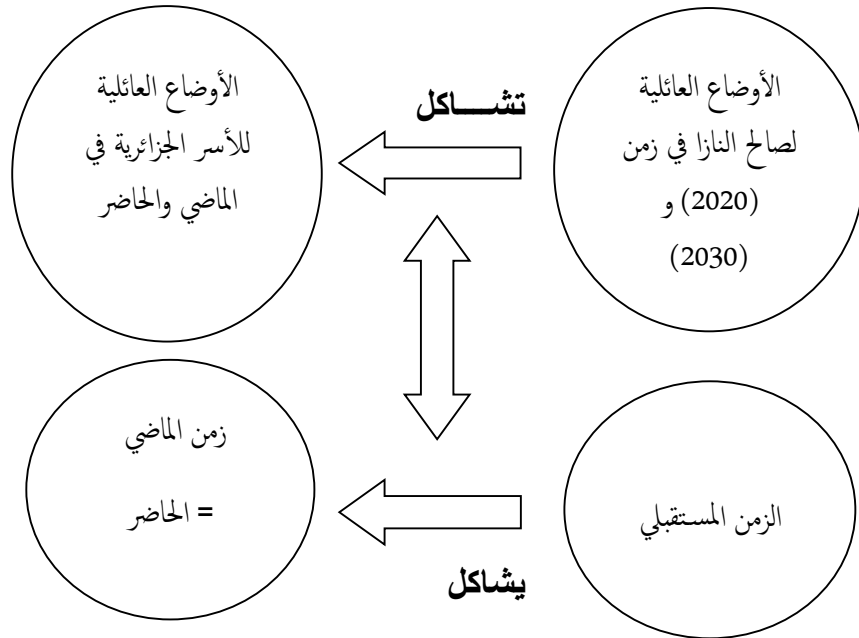
"لم تفهم أمي كلام أبي إلا بعد سنوات عندما رأني أذهب صباحا إلى المدرسة، وفي الليل أتسلل إلى شوارع تام سيتي التي تعج بالناس لأبيع أي شيء، إن كان سجاير وجراند أو أدوات للزينة..." (الرواية/ ص: 14).

"ويشهد لي أصدقائي بالفطنة، ويقولون لي كان عليك أن تكمل دراستك، فأكتفي بالقول لن يفيدني ذلك شيئا في تأمين القوت قبل سن الثلاثين..." (الرواية/ ص: 14).

32- كقراء، أي ونحن نتماهى مع المسرود لهم الموجودين بالنص (الجمهور).

"لم أتزوج لأنني لا أرغب في أن أجعل امرأتي تعيش بسببي أو أرملة تستعطف الناس، فأنا اخترت مهنة الموت في أي ساعة..." (الرواية/ ص: 14).

فإذا ما احتكنا إلى الحاضر المعبر عنه في النص، و الذي هو في الحقيقة المستقبل الذي لم يأت بعد، كون الزمن الذي يحتضن حوادث القصة هو زمن استباقي يتعلق بعشرينيات و ثلاثينيات الألفية الجارية (2018، 2020، 2013، 2023... 2039، 2040)، نجد ما يحتويه هذا الحاضر/المستقبل مؤشر على أن الزمن المستقبلي لا يختلف لا في كثير و لا في قليل عن الحاضر و الماضي، فالأوضاع المجتمعية هي نفسها من حيث أن هناك تسرب مدرسي، و أطفال يشتغلون في عز طفولتهم أي في سنوات مبكرة و التفكير كله مُنصب على لقمة العيش، هذا ما نقرأه ضمناً و نستشفه من قصة الإطفائي صالح و من الجو الأسري الذي نشأ و ترعرع فيه، و الترسمة التالية توضح هذا في أجلى صورة له:



و ليس هذا وحده في النص ما يعبر عن التباين المستقبلية القلقة، أو تلك التي تدخل في خانة الشك و الريبة مما يحمله المستقبل القريب و البعيد على مستوى الحب و الانتلاف، و الأوضاع المجتمعية بصفة عامة، إذ نعثر على مؤشرات أخرى لا تبارح هذا الحيز، كما هو الشأن للإيحاءات التي تشي بها قصة صالح النازا مع التارقية "تين أمود" الممرضة التي يتعرف عليها و هو يقوم بإحدى مهامه، فيقع في حبها من أول وهلة، وتأخذ الأمور مسارا دراماتيكيا، يعرف على إثرها أن "تين" هي قصة بداخل قصة، فبالإضافة إلى مهنتها كممرضة تشتغل في نادي ليلي و هي مخطوبة الودّ من طرف الجميع، كما يكتشف أنها عاشت حياة مأساوية ظلت تتكتم عليها، منها أنها تربت بملجأ للأيتام و فقدت عزيزا عليها، هو أخوها "أهتيغال" الذي كان صديقا مقربا من "صالح".

فهذه الحقائق التي يطّلع عليها صالح في آخر المطاف، أي في الفصل الأخير من القصة التي تنتهي نهاية مأساوية بانتحار "تين" و "أهتيغال" بالمكان الذي ترعرع فيه، كلها تشي بتباشير مستقبل غامض ومبهم.

إذ عندما نتأمل هذا العرض القصصي نلّفي أن الحب كان من طرف واحد فقط يمثله "صالح النازا"، أما الطرف الثاني ممثلاً في "تين" فمع أنها كانت تبدي بعض المشاعر نحو المتيم، إلا أنها كانت تنأى عن وصاله، فاللقاء الوحيد الذي جمع بينهما كان يوم أطلّعه على هوامش من حياتها، في ذلك اللقاء العابر بنادي "سيركوت" الذي تغني به، و هو اللقاء الذي يقلب حياة "صالح" رأساً على عقب، كونه من يومها يجد نفسه في دوامة لا يعرف كيف يتملص منها، ذلك أنه فضلاً عن إدراكه أن تين لها عشاق ومتيمون كثر لا يعدون ولا يحصون، يشعر بخيبة وانكساراً كبيرين يدخلانه في تجربة مريرة، حيث تترك "تين" في نفسه شرخاً بالغ الأثر عبّر عنه بطريقة لا نجد أدلّ منها.

"... انتهى كل شيء... الزهرة شيء من الماضي، وأنا ناسك في تلك الخلوة... يؤسفني أن أقول لك: كنت متواطئاً مع الخوف. وهي متواطئة مع آخرين لا أملك مثلهم جيوباً تهزم العشاق، يؤسفني أن أقول لك إنني لم أصادق سوى المهزومين..." (الرواية/ ص: 35).

وهذه العبارات أجلى مثال على حقيقة الجانب النفسي المكهرب، و ما كان يعتمل بداخل "صالح" من إحباط، جعله ينظر إلى نفسه بالمنهزم و إلى أصدقائه بالانهزاميين، حيث تحولت خيبته في "تين"، و عدم قدرته على إحراز مكانة لديها كما يصنع أصحاب الجيوب الممتلئة، إلى هاجس نفسي مافتئ يشعره بالانهزامية و الانكسار، لا فيما يخصه كفرد فقط، بل امتد - هذا الشعور - حتى إلى المحيطين به، فهم الآخرين راح يُصاوره أنهم على شاكلته.

ويعكس هذا المحكي على بساطته وضآلته، مجريات الأحداث كلها، كونه يعري الأهوال الجوانية التي كان يعاني منها "صالح" في صمت مطبق، والتي يمكن إيجازها في الوحدة القتالة، وشعور الحرمان، ورعونة الحياة وقسوتها عليه كما لو كان يعيش في أرض قفراء جحود.

فلقد كانت "تين" بالنسبة لصالح أول الأمر قبس من الأمل لاح له في الأفق، فراح يحث الخطى نحو المستشفى الذي تعمل فيه، مستجدياً التفاتة عاطفية منها نحوه، و لما وافقت على مواعدهته وضربت له موعداً ليلياً بنادي "سيركوت"، كان في قمة السعادة كله انتشاء، و لذلك حمل إليها الورود و عطر الموسم و تجهز للقاء بمثل ما يتجهز العاشق الولهان، و لكن بالنادي (الكباريه) يكتشف أن المرأة التي جاء من أجلها كانت تخفي أخرى بداخلها، لها حياتها الخاصة وعالمها الخاص، ليست "تين" النهار التي يعرفها، تمتهن التمريض و ترتدي المنزر الأبيض، و إنما "تين" الليل التي تغني و لها مُريدوها و محبوها و جمهورها.

بالرغم من هذا يصر "صالح" على اقتحام عالم "زهرة التيندي" و يبيوح لها بأنه يختلف عن الآخرين، وأن حبه صادق لا تشوبه شائبة، ولكن عبثاً يحاول وشينا فشيناً يدرك أنه لم يكن إلا فرداً من تعداد أو بالأحرى رقماً من جملة أرقام مرت على طاولة "تين"، التي يعرف عنها لاحقاً أنها

"...امرأة تجعل كل الناس يحبونها، وهي لا تستطيع حرمانهم من ذلك ولو لساعات..." (الرواية/ ص: 65)، وهكذا ينقلب الانتشاء الذي قاد "صالح" إلى النادي إلى كآبة عارمة وتتحول سعادته إلى خيبة كبيرة.

"...خرجت وأنا ألعن اليوم الذي أوقعني بين يدي هذه الفتاة التارقية المثيرة، ورحت أستعيد ملامح وجهها في العيادة حيناً، وفي النادي أحياناً... وفي كل مرة أزداد تعلقاً بها..." (الرواية/ ص: 66).

نتلقى هذه المعطيات في معظم أطوارها عبر "الأنا" الساردة لـ "صالح"، ثم من خلال الحوار الذي يدور بينه وبين النادل "عامر" لاحقاً، و... من المعروف أن ضمير المتكلم في السرد، يجعل الحكاية المسرودة أو الأحداث المروية مندمجة في روح المؤلف، فيذوب الحاجز الزمني الذي ألفناه بين زمن السرد وزمن السارد... ومن شأن ضمير المتكلم أيضاً أن يستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية، فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها بحق..."⁽²³⁰⁾ ومن المعروف كذلك أن الحوار ييسر معرفة الشخصية من الداخل. وعلى هذا النحو فإن تظافر التقنيتين معا يكرس قصداً واضحاً، وهو تعرية عدة حقائق من خلال شخصيات العمل الروائي، سواء السارد أو باقي الشخصيات الفاعلة، يأتي في مقدمتها تعرية الواقع المجتمعي بعامته و الفئوي بخاصة، وبالضبط لفئة ليست لها حظوية في أن تنال ماتحب أو أن تصل إلى من تحب، لا لشيء إلا لأنها لا تملك المال و الجاه والنفوذ فيتحول حبها إلى مجرد قصص تتداولها الألسن و يتهامس عنها المتهماسون، و يصبح المحب في هذه الحال يحيا على وقع سراب يورقه بالليل و النهار، يمني النفس بما ليس منه بدءاً.

هذه الملاحظة أشار إليها السارد بعبارة معبرة "...كنت متواطئاً مع الخوف وهي متواطئة مع آخرين لا أملك مثلهم جيوباً تهزم العشاق..." (الرواية/ ص: 35).

و في هذا الدلالة الكافية، على أنّ المتكلم هنا بمثل ما يفصح عن مكنونه الجواني الذي يورقه ويثير معاناته، يشير كذلك بأصابع الاتهام إلى الحائل الذي يقف بينه و بين رغبته، في تلميح منه إلى الوضعية غير المتكافئة، التي ينتج عنها أو تستلزم منطقياً علاقات غير متكافئة في الحب، واللاتكافؤ الذي يرمي إليه المتحدث في هذا المضمار، لا يرتبط بالعادات و التقاليد أو العُرف و ما شابه ذلك، و إنما بالإشكال المادي، أي بين من يملك و من لا يملك الذي يسفر بالضرورة عن صراع فئتين، فئة بوسعها أن تلبي رغباتها و إن كان ذلك على حساب الصدق، كون الطرف المتواطئ يفسح لها الطريق غاضاً الطرف عن مكرها و خداعها، و فئة لا تستطيع أن تحقق رغباتها و تحيا بإحساس الضيم و البؤس لأن العطالة المادية تمنعها من الوصول إلى ما تريده.

إن الملاحظة المعبر عنها هنا، لم يشأ السارد أن يطنب بشأنها أو يكثر الكلام حتى نتبينها، بل اكتفى بالإرهاص إليها فتجلت بشكل أبلغ وأعمق، حيث أوجز العبارة في الوقت الذي ركزها وكتفها

باختياره لمفوضات دالة، لها اشتغالها الدلالي الخاص، هي "الخوف، التواطؤ، لا أملك، جيوبا ممثلة".

فكل واحدة من هذه الدوال تستوعب مؤلفا إذا ما وقفنا على محمولاتها و مرجعياتها و مراميها، و إدراكا منه لذلك انتقاها الناص بعناية و رتبها في نسق واحد لتفي بالغرض، غرض الهاجس الذي يقض مضجع الذات الإنسانية في المجتمع العربي بعامة و الجزائري بخاصة، فيما ينتابها من عور الإحباط و هي لا تحظى بما تريد، و فيما ينتابها حيال الذي يظفر بكل ذلك ببسر و دون معاناة، و هذا الشعور المنبثق عن الملاحظة في المحيط المجتمعي، - كما يتراءى من حديث المتكلم في النص - له انعكاسات سلبية إذ يولد بصفة طبيعية نماذج بشرية ترى في قرارة أعماقها أنها خارج التصنيف، أو تشعر بالطبقية أو شيء من هذا القبيل، فـ "... العطالة [كيفما كانت مادية أو معنوية] من منظور نفسي تفقد الكائن حركيته المعهودة، و تولد لديه أحاسيس غريبة بالتهميش و الموت و الضياع، الشيء الذي يدفعه حتميا إلى تغيير وجهة نظره من العالم و الناس و المنظومة المجتمعية و القيمة"⁽²³¹⁾. بمثل ما حدث مع "صالح" الذي اقحمته تجربته المريرة في عزلة غير مكترث بما يجري من حوله وبكثير من الأشياء.

"... لا تثيرني بهرجة التكنولوجيا التي تطبع حياة الناس، ولا أسعى للحصول على تلك التجهيزات التي تسعد كثيرا من الخلق..." (الرواية/ ص: 6).

"...أكره أخبار السياسة، ولم أفكر يوما في الانضمام إلى أي حزب أو منظمة أو نقابة تهتم بالشأن السياسي..." (الرواية/ ص: 10).

ولا يتوقف أمر الملاحظة عند "صالح النازا" فقط، بل يتعداه إلى آخرين، حيث نلقى في هذا النص نماذج أخرى، غير أنها تأخذ أبعادا مختلفة، مما يجعل لاحظويتها تنماز بشكل ما عن الأول، مثلما هو الحال لشخصيتي "تين وأهتيغال" اللتان لم تحظيا بالحنان والرعاية منذ الصبا، لأن مأساتهما تبدأ مبكرا بسبب ما تقترفه في حقهما "مريم البومبا" التي تختطفهما رضيعين، وتقوم بإيهامهما بعد كبرهما أنهما ابناها التوأمين.

"...و هي في واقع الأمر ليست أكثر من امرأة محتالة عجزت عن الإنجاب فاهتدت إلى الحيلة التي جعلتها تتسبب في مآسي عائلات كثيرة..." (الرواية/ ص: 75).

و طبعا لا تنتهي مأساة الاثنين عند هذا الحد، بل تتضاعف بإقدام "مريم" على طردهما، عشية ضبطوها في وضع مغل بصحبة موظف فرنسي، و أمام الحال هذه لا يجد الجار "أحمد ولد السقاي" لفرط تألمه لحالهما سوى أخذهما لدار "تيدواين" لرعاية الأطفال، و من يومها يصير الملجأ مأوى الطفلين لسنوات طوال، إذ يقضيا فيه معظم فترات عمرهما إلى أن تتقاسمها دروب الحياة، ثم في آخر المطاف يكتب لهما القدر الاجتماع ببعضهما بنفس المكان الذي شبّا فيه و يكون الوسيط بالصدفة في هذا "صالح"، إلا أن هذا الاجتماع لا يدوم إلا للحظات، حيث تنتهي هذه

المأساة بمأساة أفظع، و ذلك بانتحار الإثنين معا. وبهذه النهاية لا نتبين أسباب الانتحار كما لا نعرف شيئا آخر، عدا ما جاء في رسالة (تين) لـ "صالح" من أن (أهتيغال) ليس أخاها.

وإجمالاً قد تبدو هذه الحكاية بسيطة في صياغتها و في تركيبها، غير أن المأساة التي تتحدث عنها، و ما تحبل به من قضايا مجتمعية ثقيلة تغطي على كل ذلك، و تجعلها مثخنة تأزماً، فهذا النمط من القصص التي هي على هذه الشاكلة، يفسر الطابع النقدي الذي يستضمره الروائي لمجموعة من المواضيع الشائكة و بمعنى آخر، السارد لدى استعراضه لما عاشه (تين) و(أهتيغال)، لم يفعل ذلك بغية أن ينال تعاطفنا و تأسفنا على حالهما، أو بغية تفعيل بناء دراماطولوجي روائي يحظى بحالات التأزم، و إنما ليلفت انتباهنا إلى حيثيات مهمة و تحولات اجتماعية قام برصدها، هي أن (أهتيغال) و (تين) ضحايا واقع مجتمعي، أراد لهما أن يكونا كذلك فصنع بهما ما صنع، دون أن يكون لهما أدنى سبب أو ذنب أو إرادة، فذنبهما الوحيد أنهما وُلدا، أما الباقي فهو من صنع المجتمع الموبوء، المليء بأمثال (مريم البومبا) و الذين تواطؤوا معها، و لذلك كان مصير الإثنين أن عاشا حياة غير مستقرة، تجسد نموذجها الأول (سالمة)⁽²³²⁾ التي عاشت حياة مضطربة بكل تفاصيلها، فناهيك عن مرحلتها الطفولة و الملجأ، اللتان قضتهما بعيداً عن الحنان و الدفء الأسري، قضت مرحلة أخرى تنتقل بين زوج و آخر.

"... زوجي الأول انتحر بعد أن أخبره الأطباء بمرضه الخبيث و أن شفائه مستحيل، و الثاني خائني مع صديقة لي، ثم اختفى بعد أن انكشف أمره... الأول يرحمه الله و الثاني ليذهب إلى الجحيم كما تقول أُمي..." (الرواية/ ص: 61).

بعد هذا جاء زواجها الثالث من مطرب يغني مثلها في أحد النوادي الليلية، تُطلعنأ ثانياً السرد أنه كان ذا طباع خشنة يفرض سلطته على (تين). وهكذا يجتمع اللااستقرار باللاحظوية في الحياة ومع الزيجات الثلاث على كاهل "زهرة التيندي"⁽²³³⁾ بما جعلها تقترب المحرمات وتحيا بين عالمين متناقضين، عالم النهار تعيش فيه ممرضة تشرف على التمريض وتضميد الجراح، وعالم الليل مطربة تطلق العنان لحنجرتها، تغني لمرتادي نادي "سيركوت"، وكل هذا انعكس سلباً عليها حيث انتهى بها المآل إلى الإصابة بمرض خبيث فالانتحار.

هذه الحياة المضطربة المليئة بالأحزان و المآسي، حتى و إن كانت تتعلق بشخصية أو شخصيتين فقط، فإنها ليست إلا انعكاساً لصور الاغتراب و الضياع و الأسى، و فقدان التواصل في مجتمع أو وسط يتجدد تحكمه سرعة الحركة و عدم التجانس و انفلات العلاقات الاجتماعية فيه، أمام سطوة الفردانية و نفوذ نزعة الجشع و الفساد، الآفات التي يصبح بموجبها المجتمع فضاء مليئاً بالبؤس و القتامة و الانسحاق و الفقر المادي و المعنوي، و يصبح الفرد تحت وطأتها يبحث عن ملاذ آمن، يشعره بالدفء و الطمأنينة و السكينة، و لهذا كانت (تين) تذهب كل يوم جمعة إلى الملجأ، تقضي ساعات النهار بين جدرانها باكية منتحبة، لأن هذا المكان كان بالنسبة لها أسمى من أي شيء آخر، فهو الذي انتشلها من الشارع و رمّ طفولتها المغتصبة، كما هو الملاذ الوحيد الذي يشعرها

35- الاسم الحقيقي لـ (تين أمود).

36- كما تُلَقَّب (تين أمود).

بالحنان الذي أوصدته كل الأبواب في وجهها، و هو كذلك الفضاء الذي يذكرها بسنوات الطفولة التي لا تنضب، و الأخ (أهتيغال) الذي افتقدته، و تبعا لهذا فإن للاحظوية (تين) لم تكن مع جهة واحدة و إنما مع جهات متعددة، بدأت بحرمانها من عطف الأمومة و حنان الوالدين، و تواصلت بافتقادها للأخ (أهتيغال) ثم انتهت بغطرسة الزمن و أهله، كونها لم تجد صدرا يحتضنها يُشعرها بالطمأنينة و يعوضها عن الحرمان. والحال هذه أمام توالي الصدمات كان أن استكانت واستسلمت لواقعها، كما تجاوزت كل العلاقات الاجتماعية التي تحيط بها، لتبقي على تلك العلاقة الروحية المقدسة التي تربطها بذاك المكان.

لقد كانت (تين) تقاوم في صمت غير أن نزيقها الداخلي كان أكبر من أن يُقاوم، فبالرغم من أنها حاولت أن تكابد بعناد الشروط التي فرضتها عليها الحياة، وهذا يوم اختارت أن تعيش الازدواجية، أو حياة مزدوجة كتحدٍ صارخ منها على وضعها، عبثا كانت تحاول، ولم يكن خيارها ذاك إلا انكسارا أول في واقع الأمر، حيث كانت تقاوم الألم أمام الآخرين وتتجلّد من أجل أن تستمر الحياة، بينما داخلها يتقد مرارة وينزف قهرا.

النموذج الثاني لحياة اللااستقرار واللاحظوية، يمثله "أهتيغال" الوجه المقابل لـ "تين آمود" و أخوها بالتربية، فهذا الأخير أيضا لا تختلف حياته كثيرا عن التفاصيل التي ذكرناها بل يكاد يكون نسخة طبق الأصل للأطوار التي مرت بها "تين". فهو كذلك عبر محطات الطفولة والملجأ التي عبرتها، بما فيها من حيف وحرمان، وذاق مرارة اليتيم وقسوة الحياة وافتقد للدفع الأسري.

"...كان يستغرق في وصف طفولته الجريحة مع أخته التوأم سالمة، ويبكي طويلا، عندما يكلمني عن علاقته بأمه الساقطة التي طردته وأخته من البيت بعد أن اكتشف علاقتها بموظف في بنك فرنسي...يقول لي "أهتيغال" أنه كان يشم روائح غريبة، تنبعث من الغرفة المظلة على الشارع، فيسأل أمه، لكنها تدفعه بعيدا وتقول له لا شأن لك بتلك الرائحة... ولم تكن تلك الروائح سوى مخدرات تتعاطاها مريم وزبائن الأعراب..." (الرواية، ص 42).

و لما قرر "أهتيغال" أن يستبدل حياته الضائعة بحياة ملؤها الجد و المثابرة عن طريق الإقامة بطرابلس لمزاولة دراسة الطيران، بعد إجازته من جامعة الاتحاد الأوروبي، حالت الظروف الحياتية و ذلك، و كان هذا على مراحل ففي المحطة الأولى و بسبب التكلفة الباهضة للدراسة حاول (أهتيغال) التوفيق بين الدراسة و العمل في مختبر للميكانيكا الدقيقة – تملكه شركة يونانية بالشراكة مع ليبيا و إيطاليا – إلا أن هذا لم يعمر طويلا فترك وراءه الفرصتين معا، و في المحطة الثانية قرر ترك الدراسة و التحق بمصنع لتعبئة غاز الهيدروجين بالصحراء الليبية، غير أنه سرعان ما تعرض للمضايقة من قبل بعض الليبيين النافذين، الذين ألصقوا به تهمة إثارة النعرة التارقية فكان سبيله الطرد.

وفي المحطة الثالثة عاد إلى طرابلس للبحث عن عمل، فتلقى عرضا من شركة مطافئ بغدامس، استقر فيها نوعا ما حيث استمر بقاؤه بها تسع سنوات، كان له فيها الزوجة و الأبناء، و لكن عندما اتخذ قرارا بالعودة إلى "تام سيتي" رفضت زوجته ذلك، فكان مصيره كما الأول. ذلك أن

زوجته فرضت عليه التكفل المالي بابنيه مستعملة التهديد والوعيد، اللذان زاد نغصهما ارتباطها برجل مخابرات ليبي فما كان منه إلا الفرار، وقد أضحى على شفا حفرة من السجن.

وهكذا راح المصير نفسه يتكرر معه، ولدى عودته إلى "تام سيتي" يجد أن الكثير من الأمور قد تغيرت، فلا الملجأ بقي كما تركه، ولا من يعرفهم موجودين به، وتتعاظم صدمته عندما لا يعثر على "سالمة"، وأمام هذه المستجدات وبعد أن يضيئه البحث عن أخته بلا جدوى يختار العودة إلى الملجأ.

"...ولما بلغ اليأس مبلغه، اتجه نحو الملجأ وعرض على المدير العمل معه دون أن يتقاضى أجره، إذ تكفيه الإقامة والإطعام، ولم يمانع المدير فعرض عليه إدارة المراقد وصيانة تجهيزات المبنى..." (الرواية/ ص: 44).

اغتنى (أهتيغال) يقوم بالمهام المنوطة به ويزاول دراسة الهندسة الكهربائية، التي عبرها تجدد عهده بالعمل، حيث مكنته من وظيفة في شركة سويدية كعون مراقبة و صيانة، جعلته يؤثث حياته من جديد و يستعيد توازنه، و لأن هذه الوظيفة كانت محصورة في نهاية الأسبوع فإن ارتباطه بالملجأ تواصل، بل ازداد أكثر عندما تمكن من إخماد حريق دبّ في أحد أجنحته، و هو الصنيع الذي أتاح له شهادة عرفان من حاكم "تام سيتي"، و عمل آخر دائم في صفوف المطافئ، و في غمرة هذا يتعرف على "صالح" ثم يصير مقرباً منه، ويروي له قصته كاملة غير منقوصة.

يرصد هذا المسرود قصة أخرى مضمنة قائمة بعوالمها و مكتملة في عناصرها، و لكنها من حيث التيمة ليست إلا الوجه الثاني من قصة "تين أمود" أو هي تتمة لها، إذ نلفاها لا تغادر المناطق التي خدشتها سابقتها و الجراح التي ألبتها، بدءاً من حياة البؤس و الضيم و الحرمان، فانتهاها إلى الخيبات و الانتكاسات و الانكسارات، و بهذه الشاكلة فإنه لا يبدو اعتباطاً أن تلتحم القصتين معاً، كأنهما وجهان لعملة واحدة، فلولاً أن "تين" أنثى و "أهتيغال" ذكر، لكانت إحدى القصتين تكراراً للآخرى، و لا نقول هذا جزافاً و إنما انطلاقاً من بناء القص و الحكي، فكل قصة تنطلق من الحدث نفسه، و تقطع المصير نفسه و تنتهي بالنهاية نفسها. وبمعنى آخر فإنه من الممكن أن تكون البداية ذاتها لأن أصل القصة ثابت، كون الشخصيتين صنع بهما ما صنع معاً. ولكن لا يعني هذا و قد سلك كلا منهما سبيله، أن يتعرض للخيبات إياها و ينتهيان النهاية نفسها، و بناء عليه فإن هذا لا يعتبر إلا تكراراً صارخاً أو بالأوفى الأدق قصة امرأة تنسخ أخرى في ثوب رجل، و المراد به في الرواية ليس التكرار و النسخ، و إنما التأكيد على البؤرة التي قصد السارد و من ورائه الكاتب أن يستقطب الأنظار إليها بإثارته للموضوع مرتين متتابعتين، و قد كان بوسعه أن يختزله في واحدة. هذه البؤرة هي الكشف عن حقائق داخلية (vérités intérieures)، هي موجودة في صميم المجتمع الجزائري، تجسد طبيعة العلاقة التي تسيج المناخ الاجتماعي و الروحي لفئة مجتمعية تحيا على وقع صراع، تتجاذبه التطلعات من جهة و الأحلام المحبطة بفعل فاعل من جهة أخرى، و في صراعها هذا تحاول إثبات وجودها و أحقيتها في العيش الكريم، من خلال محاولاتها المتكررة برفع التحدي و الإصرار على الصمود، غير أن قدراتها سرعان ما تنتهوى و تتلاشى تحت ضربات الواقع، و المنطق الذي تكرسه فيه بكل عنجهية و غطرسة، أطراف

تسيطر على مساحاته و تكتسح فضاءاته غير مكرثة بتواجد أطراف أخرى - لا حول لها و لا قوة - في عمقه و على هوامشه، تبحث عن ملاذها و خلاصها من زاوية، و تبحث عن بعث ذواتها من زاوية ثانية.

إن هذه الذوات في مضمار مواقعها المعبر عنها سرديًا، تنقل القارئ إلى حيثيات عالم، نادرا ما يتذكره أو يخطر بباله مع أنه موجود شاء أم أبى، هو عالم الأبناء الذين وُلدوا من دون آباء أو أمهات⁽²³⁴⁾، وُلدوا بالرغم عنهم، فارتبط مصيرهم بالمجهول و مع أنه لا ذنب لهم فيما جار به الزمان عليهم تجدهم على الهامش، يُنظر إليهم بنظرة ازدراء و إلغاء. و كأنهم ليسوا حيوات تتمتع بأرواح، لها الحقوق التي من نصيب البشر و عليها الواجبات التي تسري عليهم، و لعل نظرة الإلغاء المتكلسة بالعرف المجتمعي اتجاه هذه الفئة، تلخصها التسمية التي تُطلق عليها في الغالب الأعم "لقطاء" أو "لقيط" كما عبّر عن ذلك "أهتيغال" و هو في وضع هستيري مجنون: "... فانفجر "أهتيغال" غيضا و رد بصوت اهتزت له أركان القاعة: أنا لقيط" (الرواية/ ص: 46/45).

ترسم هذه الفئة صورة تجريدية بالغة الخطورة عن الواقع المرير المنوجد بيننا وحوالينا، في لوحة تُجيز لكل الألوان الحضور في تمازج و تداخل و تشاكل، إلا لونا واحدا يتراءى باهتا على الضفاف بين البروز والاضمحلال، كأنه يصارع من أجل البقاء. هكذا يبدو الوضع الذي توخى الكاتب و خز مناطقه في ضوء أنموذجي "تين و أهتيغال"، ليقول لنا بين ضفاف السرد أن هناك طبقة في هذا المجتمع مطحونة اجتماعيا تعيش على الهامش وهي كلها انكسار بسبب لاحظويتها في الحياة، تحيا في ظل مأساة جناها عليها الذين تسببوا في مصيرها من جهة من أمثال "مريم البومبا" و الذين تواطأوا معها، و من جهة ثانية الذين لم يعيروها أدنى اهتمام أو التفاتة حتى تتجاوز الوحدة وتشعر بالانتماء و من ثم تعيش بكرامة.

"...أخي لست أنت من اختار الغربة، ولا أنا من اختارت أن تعيش بصوتها، نحن أبناء الموت، وليست "مريم البومبا" هي من ألفت بنا في هذا المكان، إنه القدر قدرنا أن نعيش على الموت والنسيان..." (الرواية/ ص: 71).

و الملاحظ في كلام "تين" الموجه لأخيها لحظة اللقاء بعد طول غياب، أن المأساة (مأساتهما) أعمق بكثير و أنها لا تتوقف عند جرم "مريم البومبا"، بل تتعداها إلى محيط بكامله، محيط موبوء و مختل يتعامل بنكران مع فئة تصدح بتواجدها بمختلف الطرق و تكافح في صمت لتسمع صوتها، و لكن هذا النكران يقف حائلا و ذلك، حتى صارت الضحية تعتقد أن واقعها قدر لا فرار منه و لا طائل من مواجهته. و طبعا يحيل هذا على حالة اليأس و القنوط اللذان بلغا مبلغهما من الضحية بعد أن استعملت كل الأسباب و وجدتتها لا تجدي نفعا فأمست رؤياها تتم عن أفق مظلم تنظر إلى واقعها بسوداوية، و بمعنى آخر الضحية ههنا لطالما حاولت أن تتغلب على حرمانها و واقعها وضعفها و قسوة الحياة عليها، و لكن و لأنها إنسان في المقام الأول من لحم و دم يعترها ما يعتره من لحظات الضعف و الكبوة، خصوصا و أنها لم تحي حياة طبيعية كما يحياها باقي الناس

37- لا يعني هذا أنهم ولدوا من جنس آخر، وإنما المقصود أنهم يجهلون آباءهم وأمهم.

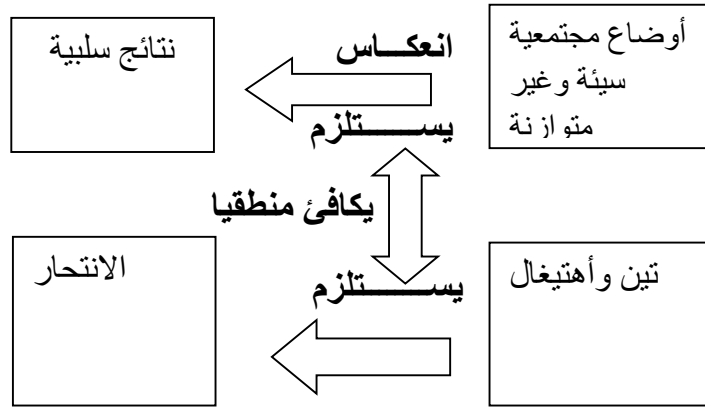
،و تحملت ما تحملته من كبت و قهر و مآسي، فإنها انهارت و استكانت إلى النهاية الحتمية بأن وضعت حداً لحياتها الممزقة.

"...اليوم الأربعون كنت وحدي في المقبرة أحاور قبري "تين آمود و أهتيغال"، و أنظر حولي و أسأل: أين الذين كانوا يحجزون أماكنهم في نادي سيركوت، و يرقصون معك حتى الصباح، إنهم يفعلون ذلك مع تين أخرى، لكنهم لا يعرفون أن التي تنام في هذا القبر لم تكن مغنية الليل التي تثير شهوة عشاق النوادي و تجار النزوات، التي تموت مع خيوط الفجر، و أنت يا أهتيغال المكافح من أجل أن تعيش بكرامة لم يفهمها بعض الناس، مت رجلا كبيرا و إنسانا من طينة حر، لا تأبه بما قال منصور أو ما سيقوله الذين لم يكونوا قريبين منك..." (الرواية/ ص: 75).

و إن جاز لنا أن نتساءل، كيف لشخصيتي "تين و أهتيغال" أن تلجأ إلى التصفية الجسدية بكل برودة دم و قد ناضلتا طويلا بل و تجاوزتا أعتى المراحل الحياتية، أو بمنظور آخر ما سر هذا الانهيار الذي أصابها فجأة ؟ ؟

نجد الإجابة في مضمون الرواية نفسها، فالإنسان مهما تحمل من ظروف صعبة و حرمان وكبت ،لا بد أن يصطدم بلحظة تهدم تشبثه بالحياة و تقربه من الموت و العدمية، فهو تركيبة تضم الخير و الشرّ و تتصارع في داخله كل النوازع و الغرائز، و لذلك يبقى سلوكه محددا بإطار تكوينه وتنشئته، فهو ليس جماد و إنما مزيج من عواطف و أحاسيس تنطوي على تناقضات و من ثمّ تعتريه السقطة و الزلل، بما يجعله في اللحظات الأشدّ تأزّما يلجأ إلى الخيار الأسوأ أو الأقصى على الإطلاق، كما كان عليه الحال مع اختيار "تين و أهتيغال" للانتحار، أو بالأحرى الموت طواعية، إذ لم يقدم على ذلك إلا ليضعا حداً لحياة التمزق و التشرّد بشقيه المادي و المعنوي، اللذان كانا السبب في ما وصلا إليه، كونهما انعكسا سلبا عليهما فشلا قدرتهما على الاندماج في مجتمع ينبذ المهمشين و المتروكين لحالهم، و لا يعترف بنضال المستضعفين و كفاحهم.

و في هذا المضمون أراد السارد أن يقول - ومرجعته في ذلك الكاتب - أن الشرخ المجتمعي القابع في أطراف الطبقات المبنية للمجتمع و على الأخص بين المانع و المحروم، يؤدي حتما إلى نتائج سلبية و تبعاله فإن الانتحار نتيجة حتمية لمقتضيات الأوضاع التي عاشها "تين و أهتيغال".



ضحايا هذه الأوضاع

يتراءى علنا هذا الموقف في النص، حيث لا نلفى السارد في مقاربتة للأحداث يُدين ما اقترفاه (تين وأهتيغال) في حق ذواتهما، بل اكتفى بالتحسر و التأسف، و أشار بملء فيه أن صنيعهما نتاج طبيعي و هذا في قوله الذي أوردناه قبلًا: "مت رجلا كبيرا و إنسانا من طينة حر، لا تأبه..." (الرواية/ ص: 75).

و هو بهذا يدين من كان السبب أو يقف وراء فعل الانتحار و ليس الضحية، إدانة تحمل رسائل مبطنة، تختزل شفراتها رؤيا العالم التي يطرحها الكاتب بمنظور ملتبس، مفادها أن الحيز الكوني الذي يسود فيه التهميش، و الواقع الذي يكبح جماح التطلع و يجهض الآمال و الطموحات، هو نفسه الواقع الذي يثبط العزائم و يحبط مساعي إثبات الذات و الوجود، فينتج لنا فئات يصبح الموت بالنسبة لها على فضاعته و قسوته ملاذا و خلاصا، أو وسيلة تنهي المأساة، مع أنه "...أسوأ أسلوب لمواجهة الصعاب و المشاق اللتين تعترضان سبيل الشخصية في أفق تحقيق مطامحها فيوصلانها إلى هذا المستوى من اللاتوازن الذي يعكس خصاما طاحنا بين الجسد و الروح..." (235).

و من هنا فانتحار "تين و أهتيغال"، يعني أن صراعهما انتقل من الخارج إلى الداخل، أي أن صراعهما الذي كانت وجهته منهما ضد الأطراف الاجتماعية الأخرى كيف ما كان شكلها و مرتبتها، أضحي منهما إليهما، بمعنى صراع ضد الذات نفسها، و هو ما نجم عنه التصفية الذاتية.

فالانتحار "...يأتي كرد فعل مجوشي ضد الذات و هو خروج عن المألوف و تحول من صراع ضد الذات إلى صراع مع الطبيعة و مع الثقافة، فالطبيعة تفرض أن يموت الشخص بشكل طبيعي عادي، و ترفض أن ينهي تواجد الأنطولوجي بمحض إرادته و إجبار الجسد على الاندثار و الاختفاء ظنا منه أنه ينهي المأساة بانتفاء الجسد ماديا، و هو نفس ما تراه الثقافة بحكم ما تراكم من عادات و تقاليد و أعراف تنبثق عن موثيق و معاهدات... تنهل من النصوص الدينية و غير الدينية..." (236)

38- إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، ص: 95.

39- المرجع السابق نفسه، ص: 95.

و وفق هذا فإن ما يساورنا من اعتقاد أن الكاتب لم يرغب فقط في إدانة العالم الذي يمتن حقوق الآخرين أيًا كان شكلهم و نسبهم مسفرا عن ضحايا، و إنما أراد كذلك أن يطلق صيحة في صحراء الصمت حيال ما يحدث في محيطه، الذي صار الانتحار فيه يحصد ما لا تحصده أشكال الموت الأخرى دون أن نجد علاجاً لذلك. فهذا على ما يبدو أحد المصوغات التي أملت على الكاتب أن ينعطف فنيا نحو هذا الطرح، ليقول عبر الأثير السردى علينا الالتفات إلى الأسباب والعوامل التي تقف وراء الفعل بدل إدانة الضحايا، (وهذا موقف آخر يحسب للكاتب ميهوبي).

و قد يذهب البعض من القراء إلى أن مثل هذا الاعتقاد يستحيل أن يستقيم على مرامي العمل الروائي، كون الكاتب يضعنا في حيز مكاني كله تطور و مدينة مفتوحة أمام جميع الناس، هي في الأساس شُيّدت لتكون سدا منيعا أمام الهجرة السرية للقضاء على مسبباتها، بأن أتحفت بمختلف المرافق و الهياكل الضرورية، فنلت انتباههم إلى الجهة الموازية، أي إلى مجمل الحقائق الأخرى التي تلقي بضلالها على ضفاف السرد، و هي تشي بأشياء لا تعكس بأي صفة التطور الحاصل في "تام سيتي"، مثل تلك الحقائق المتعلقة بغبن و معاناة "تين و أهتيغال"، و هجرة هذا الأخير لليبيا للدراسة و العمل، و انتشار الخرافة و باعة المخدرات في محيط "تام سيتي"... إلخ، فلو كانت الأمور على ما يرام و كان للتطور المادي انعكاس على التنمية المحلية و على كل طبقات المجتمع لما اضطر "أهتيغال" إلى الهجرة، و لوجد بكل سهولة وظيفة عندما عاد إلى أرض الوطن، و ليس أن يختار العمل مقابل الإيواء و ما يسد الرمق. كما أنه لو كانت الأمور على ما يرام لماذا ينتحرا "تين و أهتيغال"، إذ يفترض في الأجواء التي ساقها السارد عن "تام سيتي" و بنيتها التحتية وهي على حال من الخصب و النماء تعتليها الأبراج و تنتشر بها المطارات و المساحات التجارية الكبرى و الطرق السيارة، و ما إلى ذلك من ظروف الراحة و الحيوية، أن تكون سدا منيعا أمام المطبات النفسية أيًا كان شكلها و حجمها لا أن يحدث العكس، لأن "مبدأ الموضوعية العلمية يقتضي أن نقر بمبدأ تواجد علاقة تفاعلية، قوية جدا بين الفرد، أي فرد كان و بين بينته و محيطه، اللذين يعيش و يتربى فيهما، كما أن الكثير من المدارس النفسية و التربوية و الفكرية تربط علاقة وطيدة بين البيئة و المحيط، و بين حقل التفوق الذي يحققه ذلك الفرد..."⁽²³⁷⁾، و العكس، أي بين ما ينتابه من فشل و اضمحلال.

و بأكثر مقاربة، فإن النظرة العلمية الحديثة، تؤكد على أن هناك علاقة ديكالتيكية ما بين المكان و قاطنيه، و أن اتساع المكان و تغير معالمه أحد الأشياء الكفيلة بتغير آلية العلاقة مع عناصر المكان. و الأعمال الروائية و الفنية نفسها تقر في فلسفتها بهذه النظرة، و لا تلغي التواشج القائم ما بين المكان و "...الشخص، لا على أساس أنه - موضع - الحدث فحسب بل على أساس أنه دافع و محرك للحدث، و مسبب للوضع النفسي..."⁽²³⁸⁾

و لذا فمن حقنا أن نتساءل، لماذا التنمية المكانية في واد و المنوجدون بهذا المكان في واد آخر؟ و بصورة أخرى، ما معنى أن تعرف "تام سيتي" انتعاشا اقتصاديا و سياحيا، و نشاطا

40- محمد بشير بويجرة، جدلية العبقرية والمعاصرة عند صاحب الإمارة، قراءة في مسار الأمير عبد القادر، منشورات القدس العربي، 2010، ط1، ص: 44.

41- جاسم الموسوي، عصر الرواية، مطبعة الديوان، بغداد ط1، 1985، ص: 102.

تجاريا دؤوبا، بينما لا ينعكس هذا على السكان بمختلف فئاتهم، و لا نجد له أثرا ملموسا عليهم أو حتى على مستوى أحاديثهم و نقاشاتهم.

وإذا فالرواية بالاستناد على المعطيات المتوفرة، تفتح الباب على الأسئلة غير المنتهية، التي لا نجد لها تفسيراً إذا مارمنا مقاربتها من زوايا الرؤيا السابقة، أما إن تخطينا هذه المقاربة فإننا كذلك نقحم أنفسنا في مضمار خيارين لا يُشفيان الغليل، إذ لا نجد إلا قراءتين:

إحدهما أن الكاتب له تصور مغاير، و هو أن التطور و الانتعاش المادي لا يعني بالضرورة الرفاه الاجتماعي، و أخراهما أنه بين بين، أي أنه مادامت رؤياه مستقبلية فهو لا يستطيع أن يقطع دابر الشك باليقين حيال الكثير من الأمور.

القراءة الأولى تحمل في طياتها أن الوثبة المادية ليست موصولة بالوثبة المجتمعية، و لا يرتجى دائما منها ذلك، كأن تركز الديكليك على مستوى المجتمع و تحقق التوازن في مفاصله و في الفئات المكونة له، فيكون هناك توازن ما بين المادي و المعنوي، ينعكس على السلوك الفردي والشخصي للإنسان. و وفق هذا التصور لا يبدو صاحب النص متفائلا من الناحية الاجتماعية (في سياق ما يوترها من علاقات و يحكمها من قيم)، بقدر تفاوله بالوثبة المادية، و لهذا هو حريص على أن يستشعر المتلقي بذلك و في ضوئه المجتمع برمته، كتنبية منه إلى المفارقة الكامنة ما بين أن تنهض الأمة بالجانب المادي، و أن تنهض بالجانب الإنساني السوسيولوجي في بعده العلائقي، يجلي هذا الانطباع ما ذهب إليه في خضم المفارقة التي قام بعرضها، و هو يوحي لنا بما تم تسجيله من إنجازات حضارية و علمية في "تام سيتي"، يقابلها انتكاسة و هشاشة على مستوى البناء المجتمعي و حقوق البعض من فئاته، في صورتني أنموذجي (تين و أهتيغال).

و لأن هذه الرواية تتبنى رؤيا للعالم مستقبلية، تحتكم إلى حوادث استشرافية لم تحدث بعد، نخال أن الروائي تقصد عبر عرضه لهذه المفارقة، التلميح إلى مفارقة موضوعية من نوع آخر، هي أنه كما بإمكان الطفرة المادية أن تتحقق في هذا البلد، تتمظهر الطفرة الذهنية بعيدة المنال و مستعصية في حال استمرت التقاليد السائدة، و استمر الراهن بما هو عليه. و بمعنى من المعاني لقد أراد الكاتب أن يضع القارئ في صورة، أن العالم الذي يتخيله قابل للتحقق و أن تشييد المدينة العالمية التي يحلم بها في الصحراء ليس مستحيلا، فكون بذور التحقق قائمة فإن الفكرة قابلة للتحقق في الجزائر التي تتوفر على كل الخيرات، و قد لا يقتصر هذا على "تمنراست" وحدها كما تقصر الرواية ذلك، بل ينسحب على الجزائر برمتها، إلا أن ما هو غير قابل للتحقق على أكمل وجه أو بعيد المنال، أو يحمل في طياته التعقيد بشكل ما هو تغير نمط التفكير القاصر المستشري في أوصال هذه الأمة بطرائق شتى؛ و الذي أنتج آفات تبعث على القلق مثل ما هو الحال لتفشي ظاهرة الخرافة في هرم المجتمع و أوساط السياسيين، و الفساد الأخلاقي و الانتحار، و سرقة الأطفال، و البحث عن الخلاص الفردي و عدم الاهتمام بالتوازن المجتمعي الذي يجسر الهوة بين الطبقات الدنيا والميسورة، و يشعر المهمشين و المتروكين لحالهم بمكانتهم و وجودهم...و سوى ذلك.

وحتما هذه القراءة و إن كانت تدخل في حيز العوالم التي بنيناها كآفاق افتراضية و تقدمنا بها إلى النص، فإننا كذلك لم نعتمدها من فراغ، و إنما من منطلق اعتبارات شتى، قوامها بالإضافة إلى الاحتمالات السابقة التي ذكرناها، تصريح للكاتب عثرنا عليه في موقعين مختلفين، فلقد أدلى ميهوبي في حديث له عندما سُئل عن طبيعة استشرافاته عن تمنراست، إن كانت محض فنتازيا خيال، أم أفكار متوقعة؟ "...أنها أفكار قابلة للتحقيق..."⁽²³⁹⁾ و حسبته في ذلك أن الجزائر تتوفر على كل الخيرات. و هذا الإدلاء دليل آخر يعزز مرامي افتراضاتنا السالفة.

القراءة الثانية المفترضة هي أن الروائي لا يتحلى بثقة عمياء اتجاه رؤياه المستقبلية، أي هو كما أشرنا آنفا في موقع بين بين، مؤمن بأن تحدث الوثبة و منكر لها في الوقت نفسه، يساوره الإيمان عندما ينظر إلى ما حوله من خيرات و ثروات و إمكانات و طاقات بشرية و كفاءات تزرع بها الجزائر، و يراوده الحلم كذلك غداة يتذكر الموقع الاستراتيجي للجزائر بما يتيح من دور إقليمي بوسعها أن تلعبه في علاقاتها مع عالم الشمال. و لكن كل هذا لا يصبح له معنى و يتهاوى في عينه، في الوقت الذي يسقط بصره - في لحظات عفوية - على مناظر البؤس و الحرمان، و عندما تبسط أمامه الأوضاع الإجحاف في حق البعض والإنكار في حق البعض الآخر، و ذهنية الإلغاء و هلم جرا من العوائق التي تضرب رواء و صفاء الحلم الأول. و من ثم فإن رواية ميهوبي تحركها قوتان دفع اثنتان، هما الانتشاء المفرط و الكآبة الضعيفة، الأولى مصرح بها تمتح من معين الحلم المستقبلي و المنطق الذي يفترض فيه أن يكون في "تام سيتي" الجزائر، و الثانية مسكوت عنها، تمتح من معين الواقع بما هو عليه من خيبات و نكسات. و بالرغم من أن الرواية تمعن في التفاؤل بدرجة مبالغ فيها فإنه ليس بإمكاننا أن نلغي هذه القراءة، و السبب في هذا يعود إلى ما ترهص به نقاط عديدة في سيرة "صالح"، و عناصر أخرى في قصتي "تين و أهتغال".

استنادا إلى هذا و على ما سبق ذكره يمكن القول، أن رواية "تين آمود" تنفتح في محكيها على صعيد الرؤيا المجتمعية على شكلين متميزين، رؤيا واقعية موضوعية تعبر عما يحدث في الواقع و امتداداته إلى الراهن، و رؤيا ذاتية تسير جنبا إلى جنب مع الرؤيا السابقة تسوق للمتلقى تنبؤات الكاتب عن المدى البعيد أو على الأقل الإيهام بالنبوءة، من خلال حوادث افتراضية، و سنوات افتراضية (2018، 2020، 2021، 2030، 2039،...).

و في عبورية هذه المراوحة يستضمر المحكي اتجاهين جماليين في السرد، يستوحي الاتجاه الأول من عوالم السيرة الذاتية (الطفولة، الحلم) و امتدادات الذاكرة و التخيل و الاستهام، و كذا انشطار اللغة في تفاريقها الشعرية و التدليلية، فيما يستوحي الاتجاه الثاني من تشخيص الحقائق و الواقع، عبر رصد بؤره و التقاط مشاهد اليومية و جزئياته المتشردية، و ما يوثق التعالق بين الاتجاهين هو الرؤيا المستقبلية، المبنية على آفاق استباقية و هوامش استشرافية، و قد بثها الكاتب بإحكام ففعلت مساحة التخيل، و انتشلت المحكي من التقريرية، كالحيز المكاني المتخيل و مسابقة الاعترافات، و ترقب سقوط النيزك على "تام سيتي" و سواها من جملة العناصر التي استقاها من

42- سليمان بوصوفة: المقال نشرته المواقع التالية: <http://www.algeriatimes.net/news/alger-news.Cfm?ID=1473>

فتنازيا الخيال و إدراكاته للحياة ليسيج إبداعا يقارب العولمة في حضورها المستमित، بالطريقة التي أضحت سائدة في منظومة الرواية العربية، أي "النزوع الكوني إلى تخييل الواقع بتعدد حقائقه و بتبدلاتها، و ما توحى به من تأويلات لتحقيق حكي متمم و ليس بديلا أو محاكاة، و إنما هو تخييل ينتج معرفته، و من ثم فإن تحويل الحياة إلى حكاية بهذا التعميم، المفرط في الأدبية هو من أجل استمرار التأويل و دحض المعنى الواحد أو الحقيقة العامة..." (240)

وإذا كان هذا فيما يتعلق برويا الكاتب المحلية، التي تبنى فيها وجهة نظر حول الكون الصغير الذي ينتمي إليه تبدو موضوعية أحيانا ومبالغ فيها أحيانا أخرى، فإننا نلفى له رؤيا أخرى عالمية مرر في كنفها الكثير من الأفكار و المواقف التي تنتابه ككاتب و مفكر و تخالجه كشاعر و مواطن عربي، و لأن هذه الأفكار متشعبة و متشرذمة و تعزف على أوتار ساخنة، هي حديث الساعة في النقاشات السياسية و الإيديولوجية و الفكرية، اختار ميهوبي بعقريّة و نباهة أدبية تحسب له في هذا العمل، أنموذج حكاية اختزل فيه كل قضايا الراهن الدولي من عولمة، و حديث عن الإرهاب العابر للقارات، و علاقة الأنا بالآخر، و حوار الشمال جنوب، و علاقة المسلم بالغربي و غيرها.

يجسد هذا النموذج في الحقيقة القصة الأم، التي ما إن يمسك القارئ بالفقرة الأولى منها، حتى يجد نفسه مطوقا بعدد من الروايات، تمتثل أمامه كأنها قاعة من المرايا، تتزاحم فيها صور الشخصيات كما كوابيس الأحلام، لا تختفي إحداها إلا و تتراءى الأخرى إلى نهاية العمل الضخم، في شكل سردي يتماوج فيه المرجعي الحي بالفنتازيا و الخيال، و يتداخل فيه المألوف بالغريب على ركح صحراوي، يتمظهر هو الآخر كمرآة تبسط الأحداث في تواتر مثير للأزمة و الأبطال، وهذا بتجلّ يُحيل على زخم المرجع و فتنة الوقع كذلك.

يمثل الحدث الرئيس في هذا المحكي، مسابقة اعترافات ارتأى صاحب فندق "أسكرام بالاس" الألماني (أدولف هوسمان) تنظيمها ليلة رأس السنة الميلادية بين نزلاء الفندق، على أن يمنح مليون يورو كجائزة لأحسن اعتراف، من بين أربعة تسفر عنهم عملية القرعة، و لقد تزامن هذا مع -"3 ديسمبر 2039"- الذكرى الأولى لتشيد الفندق بمنطقة "الأسكرام" المتاخمة لـ"تام سيتي"، ويوهمنا السار سعيًا منه لتأثير فكرته على أكمل وجه، و قاصدا مرامي تهديف بعينها، أن القرعة تتمخض عن أربع شخصيات من قارات مختلفة هم على النحو التالي:

- 1- "إيناسيو ميغوال غارسيا" من كوبا.
- 2- "رفانيل رامون غابريلا" من إسبانيا.
- 3- "أمين أبو راشد المدعو الأفغاني" من الأردن.
- 4- "ساديكو" من اليابان.

و حتما لدى تأمل الأسماء السابقة لا يمكن لحيلة الإيهام التي تبناها السارد أن تنطلي على القارئ العادي فما بالك بالقارئ المستبصر، فأى قارئ جادّ يقف على أسماء هذه الشخصيات ينتابه من

43- شعيب حليفي، مرايا التأويل، تفكير في كفاءات تجاوز الضوء والعنمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2009، ص: 113.

الوهلة الأولى حتى قبل أن يطلع على اعترافاتها – التي يمثل كل اعتراف منها رواية قائمة بذاتها – أنها شخوص تم انتقاؤها بعناية و لا صلة للقرعة بذلك. يساوره هذا بناء على مجموعة من الاعتبارات، بوسعنا إجمالها في ثلاث محاور أساسية هي (التفرد و التميز، حضور القارات الأربع)، بالإضافة الاعتراف كقيمة أساسية. و يعني هذا أن الكاتب و إن أصاب و أجاد في صناعة الفكرة الإطار التي تمكنه من إصابة أهدافه بحجر واحد، فإن حيلة القرعة و بخاصة الأسماء التي أفرزتها ليس بإمكانها أن تنطلي على الجميع، غير أن هذا لا ينقص من قيمة الفكرة التي هي من حيث الشكل جهنمية و لا يستهان بها، إذ مكنت صاحبها المالك لبراءة الاختراع، أن يطوف أرجاء العالم دون أن يمتطي مركبا أو طائرة أو وسيلة أخرى، فمن دون أن يحرك ساكنا استطاع أن يتجول في أوروبا و يحلق في أمريكا، و يطلع على عوالم آسيا و الشرق الأوسط، من خلال مساحة البوح التي جادت بها قريحة كل شخصية.

و بهذا الشكل أثر ميهوبي أن تأتي الشخصيات إليه و إلى المكان الذي يريد، بدلا من أن يذهب هو إليها، و غرضه من ذلك لا أن يختصر المسافة و التكاليف، و إنما ليصدق بروياه حول قضايا عالمية متعددة من خلال نماذج بطولية مختلفة، تنهض بأدوارها شخصيات من جنسيات متنوعة. فالكوبي لم يكن إلا شاعرا جعل منه الكاتب مطية ليكشف لنا زيف الشعارات الثورية و زيف الولايات المتحدة الأمريكية، و الإسباني استعمله ليوجه الأنظار نحو مناطق الحقد الدفين المعششة في بعض الأوساط الأوروبية و بخاصة منها التي تعتق كتاب أمريكا، أما الأردني أبو راشد فأراد المؤلف أن يعبر عن أحجية الإرهاب و القاعدة و علاقة كل ذلك بالولايات المتحدة الأمريكية و أوساط الجهاديين في أفغانستان حاليا و الجزائر سابقا، و على النقيض من هذا عبرت الشخصية الأخيرة عن موقف إنساني، حيث تناولت رحلة عالم ياباني، بالرغم من أنه لم يُشف من حوادث "هيروشيما و ناكازاكي" سخر حياته للماء و التنقيب عنه.

تعكس الخيارات الأربع رؤى دولية مختلفة، غير أنها مجتمعة تشترك في بؤرة واحدة، هي الحضور الأمريكي المستमित، حيث لا نلفى رؤيا واحدة تغادر هذه المسألة، و أكثر من ذلك أن كلاً منها يشير بأصابع الاتهام إلى السياسة الأمريكية المنتهجة في تغولها و إثارته للنعرات و الفتن، و استقوائها بأسلوب الهيمنة...و سوى ذلك.

و وفق هذا فإن التشخيص الرويوي تغيا نهجا يعتمد على التشثيت و التعدد اللذان ينتهيان إلى التجمع و التقاطع، أي تعدد في المحكي و الأصوات و الحوادث و الرواة، الذي يُفضي إلى الرؤيا الواحدة، على رأي المثل العربي (تعددت الأغراض و لكن العلة واحدة)، و يضمّر هذا النهج في داخله أنه إن كان هناك تباين و تباعد في الرؤى على مستواها المحلي، بما يتركها تأخذ أبعادا بالنسبة لكل شعب من الشعوب، فإنها تتقارب على المستوى العالمي، أو تكاد تتفق – على الأقل – في وجهة النظر حول السلطة الأمريكية المهيمنة التي تركز منطق "إما التبعية أو الحبل على الغالب"، شاهرة لواء المصالح الشخصية فيما يخص الآخرين في أرجاء المعمورة، و في تنفيذها لمخططها هي تستغل كل فرصة سانحة لبسط نفوذها، ابتغاء التحكم في ميكانيزمات الفعل الاجتماعي الدولي، و تسخيرها لما يخدمها و يحقق طموحاتها. و إذا فالرؤيا التي يطرحها ميهوبي

على هذا المستوى ليست إلا الرؤية الفوضوية للعالم، أو بالأحرى تنقل إلى القارئ الفوضى العارمة التي أضحت تسود العالم، بسبب هيمنة أمريكا و سياستها العرجاء، وكذا صناعتها المخابراتية، التي لا تعترف بنواميس الإنسانية و القوانين و النظم التي تضبطها، و لا تقر إلا بنزعتها الذاتية التدميرية الهدامة، و بميثاق القوة في حكم العالم و التسلط على من هم خارج دائرة الأمريكيين، إنه الوعي النموذجي الجديد لدركي العالم أمريكا الذي بموجبه راحت تستبدل الأعراف الدولية بالنزعة الذاتية، و ضوابط الديمقراطية بإشعال نيران الفتنة، الوعي الذي حوّل كل سكان العالم، يبيصقون على أمريكا و يشتمونها جهارا نهارا، و نماذج الشخصيات السابقة ما هي إلا عينات بشرية من تلك، اكتوت بنيران الغطرسية و ذاقت مرارة الرعونة الأمريكية – بطريقة أو أخرى، مباشرة أو غير مباشرة – فباحث باعترافات تلتقي جلها في نقطة مفصلية هي، صرخة الإنسانية ضد الظلم و الاستعباد و التدمير، فكان كل اعتراف بوح مدوّ، ينطلق من أعماق الروح فيتدفق اللاوعي من الوعي الجريح، و تنكشف أهوال النفس المسكونة بالرعب تارة و الحقد تارة و الانتقام تارة أخرى، و لكنها في جميع الحالات هي متشبثة بالحياة، تستنهر مسدسها في وجه من يريد بها شرا معلنة رفض الاندثار.

و الرؤيا هذه لم تعبر عنها شخصيات الاعترافات فقط، بل عبر عنها السارد نفسه في مواقع سردية لا حصر لها، فهو الآخر أدلى بدلوه في اعترافه المنبثق عن سيرته الذاتية و كان خطابه لاذعا و أكثر تهجما من الخطابات الأخرى بدرجة توحى أن الكاتب كان يبحث عن تخرجات سردية جديدة، لا لكي يستمتع بها أو يتمتع من هم في وضع تلقى لعمله، و لكن لكي ينقل حسا أقوى يُعنى بانشغالات أمة ينتمي إليها، و يعري حيثيات تأبى جهات تصديقها مثل أحجية الإرهاب الدولي المزعوم، و حقائق لازال يطالها تحفظ قوى العالم، على شاكلة أحداث الحادي عشر من سبتمبر و من كان يقف وراءها.

"...أمريكا تخسر دجاجة و تكسب بقرة..." (الرواية/ ص: 8).

"...أن الأمريكان فهموا أنهم منبوذون في العالم و مؤشر كراهية العالم لهم في ارتفاع و لا حل لهم إلا استقدام شاب لا هو أبيض و لا هو أسود، و لا هو مسيحي و لا هو مسلم، و لا هو صقر و لا هو حمامة، و لا هو محب للعرب و لا عاشق لليهود..." (الرواية/ ص: 9).

"...أنظر أمريكا تشعل النار متى تشاء ثم تطفئها متى تشاء و تقول للعالم لا تفكروا في الحروب، فهكذا يصنع السلام..." (الرواية/ ص: 9).

و على ذكر التعرية لا يعني هذا أن ميهوبي صاحب سبق، و إنما مجرد راصد للمتداول في الخطاب العالمي الذي ما فتننا نسمعه عبر قنوات مختلفة، و على الأخص في الخطاب المناهض لأمريكا و حلفائها، غير أن هذا و إن كان كذلك، فإنه لا يلغي لمسة الفنان المفكر المستشرف للأحداث، فهو عندما يشير إلى وقائع نعرفها كلنا، لا يقوم بتسجيلها أو توثيقها كما يفعل المؤرخ و عالم الاجتماع، بل يراجعها كمسلمات نظرية في ضوء ما تلاها من أحداث و انجر عنها من نزاعات و حروب، ليختبر مدى أهلية الفن المتخيل في استقراء الحوادث و التعبير عن الإشكاليات

الملموسة، و هي تنتقل من الواقع إلى التخيل في سياق بنية تتآزر فيها شخصيات و أفعال و علانق و لغات.

و بالتالي فحين يتحدث عن بن لادن و تخطيطه لتفجير ناطحات السحاب الأمريكية و ضربه لعواصم كثيرة، لا يفعل ذلك بغرض العودة إلى تسجيلها أو استنساخها من جديد، و إنما بغرض قراءتها بصورة أخرى تمثل رؤياه الخاصة، و لذلك هو يربط الحدث بعالم هوليوود السينمائي وفي نفس الوقت يطرح التساؤل و التعجب معا.

"...أنا لم أصدق أن رجلا ظل يختبئ في غار يفعل ما تعجز عنه دول تمتلك السلاح النووي، والمخابرات القادرة على كشف مكان الإبرة في قاع المحيط..." (الرواية/ ص: 7).

و من ثم فهو ليس مشكك في المزاعم الأمريكية و حسب، و إنما منكر لها في الأساس، إنكارا يدعو في ظله جمهور القراء إلى أخذ السياسة الأمريكية مأخذ التأمل العميق، عبر ربط المعطى التمثيلي للجهات الرسمية فيها بنقيضه المعطى المعروف على حقيقته، أي مقارنة ما تقوم بنشره في سياق خطابها الموجه للاستهلاك العام بالمعطيات على وجهها الحقيقي، و بما هو موجود على أرض الواقع، هذا الموجود الذي يفند كل ما تبثه من مزاعم، حتى و إن بدت مصبوغة بأدلة قاطعة. كما أنه حين يتكلم عن "صدام حسين" و يؤوب إلى قضية اغتياله يفعل ذلك بذات المنطق، منطق التساؤل المقترن بالمقاربة، فيحاول أن يقارن بين ما حل به في عجالة مع اختفاء "بن لادن" لسنوات طوال.

"...كنت أتساءل، ما لفرق بين الغار الذي كان يختبئ فيه "صدام حسين" و الكهف الذي ظل يتخذ "أسامة بن لادن" ملجأ له؟ و لماذا انكشف أمر الأول، و بقي أمر الثاني غامضا لسنوات عديدة..." (الرواية/ ص: 7).

و ليس هذا فحسب ما لا تستسيغه رؤيا الكاتب، بل أحداث الحادي عشر من سبتمبر كذلك يساوره بشأنها الاعتقاد إياه، ولهذا نجده يشكك في صحة الرواية الأمريكية عن تنفيذها و يرجح فرضية التواطؤ بين المخابرات الأمريكية و قادة القاعدة، و إذ يسوق هذا يسوقه برؤية استشرافية، حيث لا ينسب الاعتقاد إلى نفسه و إنما إلى كتاب أمريكي يصدر في سنة (2030) لصاحبه الخبير في الدراسات الأمنية و الاستراتيجية "مايك كاتلنيس" بزعمه.

"...بعد أن كشف بعد سبع سنوات من البحث و التحري الدقيق عن وجود تحالف سري بين القاعدة و جناح قوي في المخابرات الأمريكية..." (الرواية/ ص: 8).

بهذه الطريقة يورد ترجيحه، ثم يقدم ما يسنده من أدلة أخرى، ينسبها هذه المرة إلى التحقيقات، و لكن دائما برويا استباقية يطالعنا فيها بأن هذه التحقيقات تثبت التورط الأمريكي قاطعة دابر الشك باليقين.

"...بعد أن أثبتت التحقيقات المتواصلة أن للمخابرات المركزية الأمريكية يدا في أحداث الحادي عشر من سبتمبر، بعد اعتراف عدد من أعوانها بتورطهم..." (الرواية/ ص: 10).

و في هذا المقام لم يفت الكاتب أن يعرج على مسألة هامة هي أن التضليل الإعلامي الأمريكي لا ينطلي فقط على من هم خارج الدائرة الأمريكية، بل على الأمريكيين أنفسهم و هنا يوضعنا أمام كتاب آخر مزعوم، يحمل عنوان "أبرهة يثار لنويويورك" لمؤلفه "بوب كولنيس"، الذي يقدمه السارد على أنه أحد ضحايا الحادي عشر من سبتمبر، يؤلف كتابا يضع فيه عددا من السيناريوهات لتفجير الكعبة و الانتقام من المسلمين.

هكذا يقرأ ميهوبي الأحداث الدولية معرجا على أحداث الحادي عشر من سبتمبر و غزو العراق و اغتيال "صدام حسين"، و حرب أفغانستان و ما استتبع ذلك من آثار العولمة، التي لكي ينتشلها من التسجيلية الحرفية و التقريرية، يصطنع بمخيلته عوالم خيالية و يوعز إلى قريحته استشراف الأحداث، فيكتسح لديه اللاوعي الشعوري الوعي الشعوري، مفردا تجربة روائية مليئة بالفنتازيا، يسبح فيها الواقعي مع الغرائبي، فيبدو ما كان غريبا مألوفا، و مألوفا ما كان غريبا، و لعل أهم نقطتين في هذا المضممار هما حادثتي "مسابقة الاعترافات" و "ترقب سقوط النيزك"، اللتان وظفهما كعمالين موضوعين و في ذات الوقت كعنصرين نوويين في الفضاء السردي، فالاعترافات من ناحية بقدر ما تفتح أفق انتظار القارئ من الوهلة الأولى كمؤشر دال و مؤثر، بقدر ما تلقي بضلالها على النص بكامله مستقطبة المتلقي إلى آخر نقطة فيه، فيجد نفسه ملزما بتتبعه إلى النهاية، أي يستحيل عليه أن ينتزع نفسه من النص إلا إذا أنهاه ووقف على كل اعتراف منه منتظرا من يكون الأحسن، و من ناحية ثانية تصبغ على الرواية مسحة جمالية تنأى بها عن التسجيلية - مثلما أسلفنا-، كما توفر لها غطاء موضوعيا و دوليا، تتمظهر مع الأول كأنها مساحة مفتوحة للروح الحر أو كأنها مجال للتطهر، و تتمظهر مع الثاني في رداء الدولي تحمل رؤيا عالمية بحكم أن المعترفين هم من جنسيات مختلفة.

و يبدو أن الكاتب إدراكا منه لهذه الحيثية، عزز الاعترافات بأسلوب الإغراء حتى يعطي انطباعا بأن المعترفين سيقولون كل شيء بما في ذلك ما لا يقال، فما داموا لا يخسرون شيئا و لا تقدّمهم اعترافاتهم إلى السجون بل على العكس يربحون، إذ يحصل أحسن معترف منهم على مليون "أورو"، فإنهم لا محالة سيتنافسون و يبوحون بكل ما عندهم، و بهذه الصيغة تصبح الرواية استبطانا وتشريحا، ثم انتقادا للكثير من المسائل بعيدا عن أي كلفة أو حرج. و تتحول الاعترافات السيرية المتخيلة فيها إلى إيهام، يتبنين لتسويق الواقع و الاقتراب منه، و تبين ما يبدو رؤية من خلال الأصوات الساردة، وهذا لأن الاعتراف في ماهيته "...يرسم...خططا متشابكة و دوائر جديدة لحظتي الماضي و الحاضر، فيجيء الاعتراف مرجعا لإثراء الحكى و ترسيم ما يسمُ الراهن للشخص الروائية..."⁽²⁴¹⁾.

العنصر الآخر الذي لعب دورا مميزا في هذا الشأن، هو حدث ترقب سقوط النيزك و ما صحبه من هالة إعلامية و مجتمعية، إذ أضفى على النص فضاء حكايا ملؤه الانبهار و الغرائبية، و في الوقت إياه فعل عنصر التشويق و انزاح بالرواية عن الواقعية، بدنيامية يشعر في كنفها القارئ

44- شعيب حليفي، هوية العلامات في العنابات والتأويل، دراسات في الرواية العربية، محاكاة للدراسة والنشر والتوزيع، ط1 2013، ص: 172.

أن الرواية تسحب البساط من تحت قدميه، فتارة هو في العالم الواقعي الذي يعرفه أو على الأقل له سابق معرفة ببعض جزئياته، وتارة هو في عالم غير مألوف لا سابق عهد له به من قبل، يخالج الوضع الأول القارئ عندما يتابع سيرة (صالح) بما تتضمنه من عناصر واقعية، ويخالجه الوضع الثاني في اللحظات التي يتقطع فيها خيط السرد ويؤوب السارد إلى الحديث عن "النيزك" والمتابعة العالمية له.

وهكذا تحدث هذه الخللة المصطنعة بين العالمين مساحة عجائبية⁽²⁴²⁾ داخل النص، خالقة بذلك أجواء غرائبية، تجمع بين المتناقضات والمفارقات وبين الواقع والخيال، مما يسم الخطاب الروائي التنوع والانفتاح على التأويل، ويشوش آفاق انتظار القارئ، لأن هذا الأخير يجد نفسه في حال من الأخذ والرد، بين القبول والرفض لطبيعة التوصيف العجائبي الموظف في الرواية، باعتباره كما يحيل على اللاواقع والخارق للعادة، يتيح أيضاً إمكانية الإحالة. فالنيزك لم يحدث أن ارتطمت بالأرض وقسمتها نصفين، ولكنها موجودة ولا شك في ذلك، كما أن علماء الفلك منذ أمد بعيد يتداولون تحركاتها الغريبة بين الفينة والأخرى.

و من ثم فإن هذا التوصيف يصنف إما في خانة ما قصد به "تازفيتان تودوروف" كل ما يبث الارتباك والحيرة والقلق في نفسية الإنسان ويفسر في شق عقلاني وآخر طبيعي⁽²⁴³⁾، وإما فيما أوجزه السعيد يقطين، من أن العجائبي ينهض على أرضية الحيرة والتردد التي يشترك فيها الفاعل بالنص (الشخصية والمتلقي حول ما يتلقيناه، فيضحيا مهووسان بتحديد محله، إن كان ذا صلة بالواقع أم نقيضه و مرجعيتهم في ذلك الوعي المشترك)⁽²⁴⁴⁾.

و أياً كان شأن التصنيف فإن حضور العجائبي في الرواية لا تشوبه شائبة، و يتراءى في أعلى صورة له لا في عنصر "النيزك" في حد ذاته، وإنما في التشخيص الهيلامي الذي أفرد له السارد، سواء في حركته و هو يقترب من الأرض شيئاً فشيئاً، أو و هو قاب قوسين أو أدنى من الارتطام بها و ما صاحب ذلك من شوشرة عالمية وإعلامية، و أجواء مثخنة بالخوف والهلع في مجمل القارات استدعت تدخل ما تبقى من الأمم المتحدة – بتعبير السارد – بوضع خلية أزمة تتابع التطورات.

"...كان سكان "تام سيتي" مثل شعوب العالم الأخرى، يترقبون الساعة التي تنتهي فيها الحياة على الأرض... قبل شهرين من الوعد الذي قطعه العلماء بشأن سقوط النيزك، خرجت مثل كل الناس إلى العراء، وقت الغروب للصلاة والتضرع إلى الله حتى يجنبنا الكارثة..." (الرواية/ ص: 23).

ينقل إلينا السارد في هذا الفضاء الغرائبي مشاهد إنسانية من مختلف بقاع العالم، و هي تروح تحت هاجس الخوف وتشترك جميعها في حالة الرعب تنتظر قيام الساعة، كل سكان المعمورة من

45- إذ نقول العجائبي (بكل تحفظ)، لا يعني هذا أننا نقصد المفهوم الدقيق للعجائبي وإنما ما يبث الحيرة والدهشة، أما العجائبي بمفهومه الدقيق فيحيل على مفاهيم عدة. لا نجد توافقاً بين المنظرين حولها.

46- تازفيتان تودوروف، تعريف الأدب العجائبي، تر، أحمد منور، مجلة المسألة، ع 4، 5 الجزائر، ربيع/صيف 1993، ص: 98.

47- سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة. ط 1، 2006، ص: 267.

المحيط إلى المحيط و من اليابسة إلى اليابسة، تناسوا انشغالاتهم المعتادة و صار لا هم لهم و لا حديث لهم إلا موعد سقوط النيزك، وترقب ماكانت تصنعه من حدث الدول العظمى وهي ترفع التحدي عازمة على إسقاط النيزك قبل أن يصل إلى الأرض.

يموضعنا السارد في كنف هذه الصور من خلال ما كانت تبثه القنوات الفضائية، مسوّقا لفكرة العالم قرية صغيرة أو فكرة العولمة بمعناها الدقيق، التي أضحت بمعيتها مناطق المعمورة بلا حدود و لا مسافات بفضل التطور التكنولوجي و الحضور الإعلامي العابر للقارات، هذا الأخير الذي أمسى لا يتوانى عن نقل أي جزئية من العالم، و يهرول الفاعلون فيه نحو كل الاتجاهات من أجل إحراز سبق و الاحتكار، حتى و إن كان الحدث هو مصير الإنسانية برمتها، مثلما يواجهنا بذلك السارد عن حدث "النيزك"، الذي بالرغم من أنه كان يعني الخطر المحدق و نهاية العالم و الفناء والدمار، فإن هذا لم يمنع سماسرة الإعلام من احتكار حقوق البث، كما هو الشأن لصنيع قنوات شبكة "ستار تي في كوربوريشن" الأمريكية. و في إشارته لهذا تغيا الراوي القول أن المتحكمين في زمام السلطة الرابعة، باستطاعتهم الذهاب إلى أبعد نقطت ممكنة، و إن تعلق الأمر بالموت والخراب.

"...تلفزيونات العالم، تتعقب صور "النيزك"، والصواريخ النووية بدقة متناهية، ولعل شبكة "ستار تي في كوربوريشن" التي امتلكت كل الحقوق أظهرت للعالم قدرتها في نقل مشاهد الخوف والهلع..." (الرواية/ ص: 31).

وإذا كان هذا فيما يخص أصداء الأجواء العالمية المشحونة بالارتباك والهلع بصفة عامة، فإن الأوضاع لم تختلف عنها في "تام سيتي"، فهي الأخرى يطالعنا السارد بأنها كانت تحيا على وقع الرعب و الترقب المقيتين، اللذان شتتا السكان مجموعات و فئات، كلا منها اختار ملاذا له كيفما اتفق، فمنهم من اختار الملاجئ الأرضية، و منهم من اختار التضرع إلى الله، و منهم من لجأ إلى المشعوذين والعرفات الذين تكاثروا كالفطريات كما هو الشأن للعرافة "ريحانة"، التي ارتفعت أسهم شهرتها بمناسبة الحدث العظيم. و لم يتوقف الأمر عند هذا بل تفاقم بفعل ما راح يُروج من إشاعات و حكايات تنذر بالويل و الثبور و عظام الأمور، و وجدت لها صدى في الأوساط الشعبية، مع أن كثيرها كان يبعث على السخرية، مثلما هو الحال لما تم الاصطلاح عليه بخطبة "النيزك" التي كانت تتداولها الهواتف النقالة. فبدخول "النيزك" مرحلة العد التنازلي أعلن حاكم "تام سيتي" (مستان آق خماد) حالة الطوارئ، و أمر السكان بالنزول إلى الأقبية و الملاجئ، "...وكانت الهواتف النقالة لا تفتأ تنقل رسائل سريعة، تدعو الناس إلى التزام الهدوء و البقاء طيلة أيام بلوغ النيزك الغلاف الجوي، و عدم الحركة خارج الأماكن المخصصة للوقاية من أي تأثير يعقب السقوط في أي مكان..." (الرواية/ ص: 29).

بعد كل هذه الضجة يواصل السارد مسلسله الغرائبي، و لكن بجرعة زائدة يخبرنا فيها أنه في اليوم الذي كان يفترض فيه سقوط النيزك، تتصدى له صواريخ نووية أرسلت إليه من المحطة المشتركة بين روسيا و الصين فتُنهى أمره، و قد كان العالم يشاهد ذلك على المباشر.

"...لم تكن الأضرار كبيرة، كما توقع العلماء، لأن الفريق الألماني و من معه من خبراء أمريكيان و روس و صينيين بقدر نجاحهم في تفجير النيزك قبل بلوغه الأرض بأحد عشرة يوما، فإنهم أحدثوا دمارا كبيرا و تسببوا في سقوط "الآلاف" بفعل الصواريخ النووية، و لا غرابة إن كتبت صحيفة "أريڤال" بلغة ساخرة... (نووي هتلر يدمر غرونييلاند... و النيزك بريء...) " (الرواية/ ص: 31).

إن هذا التوصيف الفنتاستيكي يعبر عن رأيين، رؤيا استشرافية محضة تنهض بوظيفة التنبؤ أو الإيهام بالنبوءة بالنسبة لقارئ الرواية قبل حلول هذه الأحداث، و يُعد هذا من صميم العملية الإبداعية، و رؤيا استشرافية استباقية تحاول أن تستقرأ الأحداث الدولية في غضون السنوات المقبلة بمنظور فنتاستيكي غرائبي، أملت طبيعة التحولات الحاصلة في راهن العالم الذي أمسى يصدق فيه ما هو غير حقيقي، و يكذب ما هو حقيقي بفعل الاكتساح التكنولوجي و تنافذ القوى التي تدير اللعبة في العالم، هذه القوى التي صارت تحت الخطى نحو المستقبل على وقع صراعين، صراع ريادة فيما بينها كأمم، و صراع ما بينها و تحديات الطبيعة.

ففي الشأن الأول لا يخفى على أي أحد ملاحظ و متابع للأحداث الدولية، أن الصراع بين الأمريكيين و الصينيين و الروس قد بلغ أشده في الآونة الأخيرة، بما جعل القطبية الأمريكية تتراجع نسبيا عما كانت عليه أمام المد الاقتصادي الصيني و العودة الروسية إلى الساحة.

و في إشارات السارد إلى تدمير الروس و الصينيين للنيزك الدلالة الدامغة على أن توقعاته المستقبلية لا تستبعد البقاء الأمريكي كقوة عالمية، و لكن ليس بحجمها القديم كقطب واحد و وحيد، تفعل ما تريد و تضرب متى تريد، و تقيم العلاقات مع من تريد، و إنما ستتقاسم معها الخريطة العالمية قوى عظمى أخرى، منها القديمة كروسيا و ألمانيا، و منها الجديدة كالصين، و إذا ما رُمنا الحقيقة فإن هذه التوقعات ليست من محض الخيال، بل على العكس من ذلك تماما لأنها تتخندق في خانة تكهنات الدراسات الجيوستراتيجية الحديثة التي تقدمها مخابر عالمية مختصة، و ميهوبي أحد المدركين لهذا جيدا، كونه شغل مهمما على صلة بهذا المجال، و نقصد بذلك المهام الإعلامية التي أتينا على ذكرها سابقا، و قد تطرق إلى هذا بكل صراحة في الحوار الذي أجرته معه مجلة "العرب" عن "اعترافات أسكرام".

"...أولا أنا قارئ لكل ما له صلة بالاستشراف و المستقبليات... و لا مجال لأن يحاول البعض تشبيه [الرواية] بهذا العمل أو ذاك لأنني بصراحة، لست قارئاً جيداً للرواية، و اهتمامي يتجه للكتاب الفكري و العلمي..." (245).

48- حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011، ومنشور بموقع عز الدين ميهوبي: Azzzedinemihoubi.com.

ومن ثم فقد تغيا ككاتب أن يستثمر تجربته المهنية من جانب وكقارئ متابع للراهن الدولي من جانب آخر، للتعبير عن رؤياه المستقبلية للأحداث عبر قناة الأثير السردى لما تتيحه من هوامش و مساحات لا تتيحها القنوات الأخرى.

أما بخصوص الشأن الثانى أى صراع أقطاب العالم مع تحديات الطبيعة، فهو بدوره وإن كان لا يختلف اثنان حول وجوده، فإن الكاتب أوماً إليه بطريقة عكسية، هى استشعار المتلقى بالمد النووى الذى صار يتهدد الكون برمته ويتحدى الطبيعة بشكل صارخ، والقرينة السيميائية التى أشّر بها على هذا، هى قوله أن ما لم يفعله "النيزك" بالأرض فعلته الرؤوس النووية عندما أخطأت أهدافها و تساقطت على جزيرة "غروينلاند".

"...غير أن المأساة كانت فى انفلات عدد منها، و سقوطها فى جزيرة "غروينلاند"، شمال كندا، حيث أدت إلى حرائق و انجرافات مهولة للكتل الثلجية، و تسببت فى آلاف القتلى..." (الرواية/ ص: 31).

ولكن لا تنحصر نظرة الروائى عن التطور النووى فى هذه النقطة فقط، بل تقدم قراءة أخرى ترى فى ترسانة السلاح النووى، و ما بلغه العالم المتقدم من نفوذ تكنولوجى أنه سلاح ذو حدين يؤدى وظيفة فى صالح الإنسانية، باعتبار هذا السلاح تصدى لـ "النيزك" مجنباً البشرية الفناء، و يؤدى وظيفة ضد الإنسانية كونه سلاح دمار شامل، بإمكان أى زلة أو حماقة يرتكبها المتحكمون فيه أن تأتى على الأخضر و اليابس.

و مجملًا فإن معظم هذه الإرهاصات تمتح من مصادر عدة تتظافر فيها مباحث الدراسات الجيواستراتيجية، مع التنبؤات العلمية الحديثة، مع مسلمات الواقع، مع المنظور الرؤيوى للمبدع الفنان، قصد ميهوبى بجمعه لها لا أن يثري المكتبة الأدبية بمفرداها، بل الفضاءات الفكرية كذلك. أى اختار التجنيح فى هذه العوالم المختلفة لينتشل المعطيات منها و هى على حال من التشرذم، ليقدمها فى طبق واحد على مائدة إبداعية واحدة، تُجلى بوضوح الرؤية الاستشرافية للكاتب إلى الكون الكبير فى غضون السنوات القادمة. و كون هذه الرؤيا تعتمد فى تأنيث منظورها للمدى البعيد على منطق مرجعيات و مسلمات، يغنيه هذا عن السؤال و يتعالى به عن الكذب و فى ذات الوقت يجنبه شبهاة الكهانة أو التنجيم.

لقد أراد ميهوبى بصنيعه هذا، أن يضع المسلمات النظرية للواقع فى تماسٍ مع العالم الافتراضى، بغية تقديم تجريب شخصى فى المزاد العلنى الروائى، لا من أجل المزايدة على الأعمال الروائية الأخرى، و لكن للمزايدة على الحضور المستमित للعولمة، بالاستثمار فى العجيب و الغريب والاستعانة بتقاطعات العلم بالنبوءة، و هذا ضمن إمكانات تخيلية أضحت الرواية الجديدة تتيحها و ذلك بانفتاحها على "...الفنتاستيكي بكل تجلياته المختلفة، باعتباره قريباً جداً من أشكال أخرى يتقاطع و يستفيد منها فى أن مثل الخيال العلمى، و نتائج علم النفس و ما وراء علم النفس و كذا بعض العلوم الأخرى..."⁽²⁴⁶⁾، و بمفهوم آخر الرواية لم تعد محكى يروي الأحداث الواقعية و لا

يتجاوز المعلومات البيبليوغرافية للمؤلف، بل اغتدت حقلا ورشيا يجرب من خلاله الروائي تصورات تقنوية، تنم غالبا عن وعي قراءاتي، و مادة العجائبي مسوغ من هذه المسوغات فهي ليست دائما للتعبير عن المفاجأة أو إحداثها، وإنما للتعبير كذلك "...عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة، و ما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية، و مع الآخرين، مع الواقع واللاواقع... و مثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرر التحول مع متخيل سائب إلى جنس تخيلي يسند وعي و لغة متميزة و تيمات تستكشف المجهول، و توسع من دائرة الأدب..."⁽²⁴⁷⁾. وبناء عليه فشطحات ميهوبي الفنتاستيكية و رقصاته التجريبية يمكن إقحامها في نطاق الخطاب الذي يستتصر وعيا نقديا، يتسع أفقه لاحتواء خطابات أخرى تحاكي السرد و تبتعد عنه، و هي بين هذا و ذاك تنهض بوظيفة معينة في النص، إن لم تكن حكاية بحتة كانت دلالية، و يعني هذا أن تداخل الوقائع التاريخية مع المتخيلة في "اعترافات أسكرام" و احتفالها بتاريخ الجزائر القديم و عادات الطوارق و تقاليدهم، مروراً بـ "شارل دي فوكو" و حرب التحرير، فالتجارب النووية في الصحراء، إلى الأحداث الكبرى المعاصرة، التي يتقدمها "أحداث 11 سبتمبر"، و غزو العراق و اغتيال "صدام حسين" و حرب أفغانستان و ما تلا ذلك، من مخلفات العولمة، التي جميعها "لا ترد مباشرة إذ يحضر فعل التخيل لينتشلها من التقريرية، كالحيز المكاني المتخيل، و المسابقة و "النيزك" المرتقب سقوطه في المنطقة، و اللغة التصويرية و المقتطفات الشعرية و المسرحية و التواريخ الافتراضية: 2018، 2020...2023...2030...2039"⁽²⁴⁸⁾، كل هذا في النهاية ليس إلا محصلة مخيال مفعم بالذات و الهوية و التاريخ و اللغة و الدين و الفنتازيا و الآخر، مخيال يمارس فوضاه الخلاقة برويا استباقية من منطلق الراهن، و لكن خارج دائرتي الزمن و المكان الحقيقيين، و الفضاء و القانون المعتادين ليطلع المتلقي بمشاهد الدهشة و اللامألوف و أكوان الإشارة والاستفزاز.

إن الوعي الذي يتبناه الروائي في هذا النص، ينطلق من المحلي إلى العالمي سعيا لقراءة أبعاد العولمة و آثارها، و كشف تجلياتها و ما سينتج عنها في كل أرجاء العالم مستقبلا، و هو وعي مركب من طبقات حلقة تتقاطع مع بعضها البعض عموديا و أفقيا، يعكس في تجليه تعدد المرجعيات و تنوع المصادر، و لا غرابة في ذلك فصاحب هذا الوعي له اهتمامات متنوعة داخل دائرة الأدب (الرواية، المسرح، الشعر، السيناريو، الفن التشكيلي)، و خارجها (الصحافة، السياسة، الوظائف الهامة). و لهذا تتمظهر رؤياه للعالم عميقة، بشكل ما تكتنز بداخلها كثير المسائل، و بشكل آخر تستشرف الأحداث و تستبقي الزمن، مرهضة برويا مستقبلية للعالم تستثير عواطف القارئ و تخلق وعيه و تحرك وجدانه، و هي تطرح أمامه التحولات التي سيكون عليها العالم في أعقاب العشريتين القادمتين، كما هو الحال للنيزك الذي يترقب العلماء ارتطامه بالأرض بعد ثمانية عشر عاما، و تحول "تام سيتي" إلى مدينة ميتروبولية و الحرب النووية التي ستقع بين الهند و باكستان، و انقلاب البيض على السود في جنوب إفريقيا،... و أشياء أخرى، فوض الروائي لنفسه الحرية

50- تازفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر، الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، القاهرة، دار مشرقيات، ط1، 1994، ص: 06.

51- مخلوف عامر، إعرافات أسكرام، تداعيات الذاكرة و ظلال التخيل، ملف pdf، موقع ميهوبي: Azzedinemihoubi.com

فتخيلها في شكل وقائع سيشهدها العالم مستقبلاً. ولا شك في أن الباعث على تبني هكذا رؤيا، ليس دافعه البناء الحكائي فحسب، الذي عندما يقترب بالمستقبل يلقى ضالته التخيلية، كون المستقبل حيزاً زمنياً مفترضاً يفسح مجالات أوسع وأرحب من الخيال عكس مجالات الحاضر والماضي المحدودة، بل كذلك بناء الرؤيا من خلال الوعي المتنفذ الذي من زاوية، يتمثل "... آثار الأوهام و الحقائق و كل المتغيرات المعرفية بأبعادها التاريخية و الإيديولوجية ضمن شبكة الاجتماعي و تفاعلاته مع هذا الوعي و ما يخلقه من توتر و تمزق و اطمئنان، وانعكاس كل ذلك على عملية الإدراك للذات و للعالم و بالتالي الخطاب الإبداعي..."⁽²⁴⁹⁾، و من زاوية ثانية يجسد بعد النظر عبر امتدادات الاستشراف التي ترصد حركة الإنسان، و تقرأ تحولات الحياة في أبعد نقطة ممكنة اتكاء على فهم خاص بحركة المجتمع و على تصورات فلسفية تقيمها عن علاقة الإنسان بالواقع.

و منظور هذه الرؤيا و إن كان لا يتعدى حدود الخيال و ضفاف الفنتازية الروائية، فإنه لا ينبغي أن نبخسه معالمه كروياً أدبية عميقة للحياة، متفتحة على الكون و أشيائه و التاريخ و ضفافه. ونخال هذا التفتح لم يأت عن عفوية، و إنما عن سبق إصرار إدراكي من الروائي، و بخاصة على الصعيد التاريخي، باعتباره الأرضية التي ينهض عليها تسييج الرؤيا المستقبلية، فهذه الأخيرة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتحقق إلا ضمن "... الوعي التاريخي، الذي يمكن الأديب من تمثيل الماضي، و فهم الحاضر ليتم له إدراك (القانون) الخفي الذي يحكم حركة (التاريخ)، و بهذا يستطيع أن يستوعب (اللحظة التاريخية) الراهنة المتخلقة في الماضي، و ينفذ منها إلى (التنبؤ) بالآتي، وليس التنبؤ - وهنا - كشفاً غيبياً، أو ليس هو علماً تجريبياً، إنه لون من (الحدس) الذي لا ينتج عن الوعي و حده، و لا يتكفل به (الخيال) مستقلاً، بل هو حصيلة انصهارهما معاً شرطاً للعبقريّة التي هي في جانبها الفني الإبداعي إدراك الحياة بصورة مغايرة للمألوف..."⁽²⁵⁰⁾.

هذا الوعي النظري نلفى له ما يبرره على المستوى الإجرائي في الرواية التي اعتمدت على تقنية الاسترجاع، مستعيدة في حضرة قرائها حقائق تاريخية هامة، منها ما هو على صلة بالماضي القريب، على شاكلة أحداث الحادي عشر من سبتمبر، و اغتيال "صدام حسين"، و غزو العراق، و منها ما يعود إلى الماضي البعيد كتلك النفحات من تاريخ الجزائر القديم، و قصتيّ الراهب الفرنسي "شارل دي فوكو" و الأميرة التارقية "داسين". فكل هذه الوقائع التي ارتدت إليها الأنا الساردة، انطلاقاً من رهن الحكي، أي سنة (2040) ليس لمجرد الإطراء أو ملئ الفراغ بل لإثراء التيمة السردية بصفة عامة و تدعيم رؤيا الكاتب من الكون بصفة خاصة، باعتبارها (الرؤيا) "...نسق من التفكير يفرض نفسه في بعض الشروط، على زمرة من الناس توجد في أوضاع اقتصادية و اجتماعية متشابهة... الفيلسوف أو الكاتب يستوعبان أو يحسان بهذه الرؤيا في مجموع أجزائها و عواقبها و يعبران عنها من خلال اللغة..."⁽²⁵¹⁾.

52- شعيب حليفي، هوية العلامات، ص: 129.

53- د/ كريم مهدي السعودي، الرؤيا المستقبلية في الرواية، ص: 105.

54- مجموعة من المؤلفين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر، محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث، بيروت ط2 1686، ص:

15/14.

و على هذا النحو فإن استعادة الكاتب للماضي القريب، ليس إلا إعادة صياغة للتاريخ بمنظور أسئلة الفن و المتعة، التي لا يتيحها إلا الفضاء الروائي الرحب، كون هوامشه أوسع من هوامش التاريخ الحقيقي، إنه عندما يستعين بذلك (الماضي القريب) و بأسماء كان لها باع في هذا التاريخ بطريقة أو بأخرى²⁵²، كشخصيتي (بن لادن و صدام حسين) الحقيقيتين، و يوضعها في تماس مع شخصياته الورقية يمنح أبطاله الافتراضيين صدقية أكبر، و في ذات الوقت يضيف على رؤياه للعالم الموضوعية، ذلك أنه يقتنعها بقناع الحقيقة فيتوهم المتلقي أن مجمل النبوءات الاستباقية التي لازالت في عداد زمن الحلم، هي نبوءات قابلة للتحقق، مادامت تتأسس على حدس يتعلق ديالكتيكيا بالحقائق التاريخية الحقيقية، و بهذه الصورة ترتدي كذلك الرؤيا المستقبلية رداء الواقعية فتبتدى كأنها تكهانات استشرافية استراتيجية لمخابر مختصة، كونها تعتمد مقاربة فلسفية ومنطقية تنهض على وعي تاريخي بمثل ما هو مشار إليه.

الماضي البعيد هو الآخر و إن كانت بعض جزئياته لا تفارق هذا المنطق، فإننا نجده يلعب دورا حيويا آخر في النص يعبر عن رؤيا قائمة بذاتها، حاول ميهوبي أن يختزل في أدرجها أن التاريخ لا تطوى ملفاته، و أن صفحاته ليست للأرشيف، و أبعد من هذا هو يرى أن المفهوم الواعي للتاريخ "...لم يعد يرتبط بالماضي إنما تغيرت أدوات صناعته، و لم يعد التاريخ يعني ما عشناه و لكن ما نعيشه حاضرا، و ما نصنعه مستقبلا، و ليس هناك في رأيي (يقول ميهوبي) حواجز تحول دون سيولة التاريخ..."⁽²⁵³⁾، و بهذا المنظور يرى ميهوبي أن سجلات التاريخ، ينبغي أن تُفتح و أن تُقرأ، لأن ذلك يتيح التفاعل بمعيتها، و يجعلها تجيب عن أسئلة الحاضر و يحدد ردود أفعالنا حيالها.

التاريخ وفق هذه الرؤيا لا يتوقف عند المحطة التي انكتب فيها وقيد كتاريخ، بل هو حقيقة تحيا على الاستمرارية، بسبب التفاعلات التي يثيرها بمناسبة و غير مناسبة، و كذا نتاج الأسئلة التي تُطرح بشأنه، إنه كإرث حضاري إن لم يتكرر في نسخة مطابقة للأصل الأول تكرر في نسخة أخرى قد تختلف جزئيا أو تأخذ تفاصيل مغايرة، إلا أنه يتكرر. لا يقول ميهوبي هذا علنا و لكن يمرره بين ثنايا قصة الراهب "شارل دي فوكو"، الذي نلفى له حضورا مدويا في الرواية الأولى "تين أمود" و الثانية "عين الزانة" و في الرواية الأم كذلك، أي القصة التي تحتضن الروايات (الإعترافات) الست، و يأتي ارتباطه كشخصية بالإبداع من حيث المكان و الحدث، و هو ما يفسر أن قصته هي المفتاح الأهم في العمل الروائي ككل، ذلك أن الفكرة التي جاء من أجلها الألماني "أدولف هوسمان" - البطل الافتراضي للرواية - في الأساس هي الانتقام لمقتل نبيه "شارل دي فوكو" من الطوارق الذين اغتالوه العام (1916)، كما أن فندق (أسكرام بالاس) الذي شيده لم يكن إلا تخليدا لذكراه (هذا الراهب) بمنطقة "الأسكرام" الجبلية، التي كان يتخذ منها مكانا للخلوة ومناجاة الخالق "... و هو المسيحي الذي عاش في صمت الصحراء حياة صلاة و تأمل، و كان يقضي ساعات طويلة أمام القربان المقدس، فشق طريقا في الحياة الرهبانية، حياة تجمع بين الصلاة و الوحدة مع الله، و تجمع أيضا مشاركة الناس يومياتهم، خصوصا مشاركة الفقراء

252- سلبية أم إيجابية.

56- حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011، ومنشور بموقع عز الدين ميهوبي: Azzedinemihoubi.com.

والمتروكين..."(254)، و لكن بالمقابل أيضا كان يحب فرنسا. و عليه يمكن القول أن طبيعة الحدث العام في اعترافات "أسكرام" قبل أن يتشظى، هي أن "أدولف هوسمان" يحن إلى عهد الراهب الفرنسي، فيقتفي آثاره في أقاصي الصحراء قاصدا إحياءها من جديد، غير أن الحقد الدفين الذي كان يعمل بداخله و حبالل الثأر يلعبان به و يجعلانه يدمر آثاره بدل أن يقتفيها.

و من هنا فالمكان و التوظيف التاريخي كلاهما أختيرا بعناية فائقة، و لا نغالي إن قلنا أن اختيارهما جاء قبل أن تتخمر القصة في ذهن ميهوبي، لا لشيء إلا لأنه على ما يبدو أن أسئلة كثيرة كانت تراوده حول طبيعة هذه الشخصية، التي بالرغم من أنها أثرت الخلوة و العبادة المقترنة بمساعدة الناس، ظلت محبة لفرنسا و وفية لها و فاءا أعمى. و بإحيائه لها بهذه الصورة و ربطها بفعل الثأر و الانتقام، إن هو إلا يكرس قراءتها بعين ناقدة، تروم البحث في الواقعة بمنظور فني، ينجح إلى ملء الفراغ الذي تركه المؤرخ، و مراجعة امتداداتها في التراث و السيرة المجتمعيين، و من ثم يصبح بحوزتها كفايات نوعية تفتح أمامها أبواب الاستفادة من دروس التاريخ و تجاربه و كذا استلهم العبر و العظات منه.

إن الفكرة التي حاولت إثارتها الرواية بطرحها لحكاية القس المتعبد، تتعلق بالإشكال الجدلي الذي تطرحه شخصية هذا الراهب في صيرورة جمعها ما بين الحياة الرهبانية و حب فرنسا، على ما بينهما من تباعد و تناقض، و هي إذ تطرح هذا الإشكال لا تقدم إجابة عنه، و إنما تبث أسئلة تستفز واعية القارئ، أي أنها تضعه في صوره و تترك الهامش المتبقي له، كأنها تقول له "اقرأ ذلك بنفسك أو هذا دورك...". و رؤيا كهذه تكتفي بالهمس بدل الإفصاح مهما تعددت مراميها، فإنها دعوة صريحة إلى العودة إلى الذاكرة و قراءة التاريخ، إدراكا منها أن ما يختزنه هذا التاريخ في طياته يُجلي اللثام عن الكثير من الحقائق و المسائل في شقيها الذاكراتي و الراهني.

فبالعودة إلى القصة الحقيقية للراهب الفرنسي، نجد حياته مليئة بالتناقض و التجاذبات المتباينة، إذ عاش حياة الطفولة في كنف أسرة مسيحية محافظة زرعت في قلبه الإيمان و حب الله، إلا أن هذا لم يعمر معه طويلا، فبمجرد أن مات جده تاركا له ثروة طائلة، استقطبته حياة أخرى ملؤها الطيش و مغريات الحياة، ثم بمجيئه إلى الجزائر في إطار الخدمة العسكرية، يعود إلى حياته المسيحية الأولى، بعد أن يتأثر و هو في صحراء الجزائر بطريقة صلاة و سجود المسلمين، حيث يحدث إيمانهم بالله هزة في قلبه فيتفرغ للتعبد باعتباره مسيحيا كاثوليكيّا، إلى أن يموت مقتولا في ديسمبر من العام (1916) على يد الطوارق.

و لعل ما يثير الاهتمام في قصة هذه الشخصية ثلاثة عناصر أساسية، هي (الصحراء، صلاة المسلمين، حدث القتل)، و إذا كانت الصحراء هنا تعبير عن السحر الباهر و الجمال الخلاب والفضاء الممتد في العمق و التاريخ (إبداع الخالق)، و الصلاة تعني التوحد بالله و الارتباط بالخالق، فإن القتل هو بعكسهما جملة وتفصيلا لأنه تصفية جسدية حرم الله عز و جل إتيانها إلا بالحق، و من هنا فإن كان من سؤال فهو لماذا قُتل الراهب "فوكو" على يد الطوارق و هم الذين

بهره بصلاتهم و تعبدهم، بنفس القدر الذي صنعت به الصحراء؟ ؟ و لن نجد الإجابة إلا إذا ربطنا مقتله بالانتقام الذي جاء يحمله (أدولف هوسمان) إلى المنطقة، بعد مرور أكثر من قرن من الزمن على حدث الاغتيال، و هو أن عبادة هذا الراهب لم تكن بريئة مائة بالمائة، بل كانت تضمر سرا آخر قد يكون مهمة أو تبشيرا أو شيئا من هذا القبيل، الشأن الذي أرداه قتيلا، كما أن الطوارق الجزائريين ماكانوا ليقتلوا مسيحيا كتابيا لو لم يكشفوا شيئا عنه، يفسر كل هذا الحياة المزدوجة لهذا الراهب التي جمع فيها بين العبادة و الوفاء لفرنسا الاستعمارية.

و قد يكون لقصة الراهب قراءات أخرى أسلم و أنجع من هذه القراءة، إلا أن ما لا شك فيه و ما لا جدل حوله هو أن الكاتب يريد ربط الماضي بالحاضر، و أن يشير إلى أن لهذا الماضي امتدادات في الراهن الآني، في غمز منه إلى اليد الخارجية الطولى في المحنة التي مرت بها الجزائر في العشرية السوداء، و أن يقول كذلك أن المتعصبين النازيين من أمثال (أدولف هوسمان) سينوجدون عبر كل الأزمنة، و هذا لأن حقدهم الدفين لا يموت و لا يتآكل بالأقدمية، ذلك أنهم لا ينسون ما صنع أسلافهم و أجدادهم و إن لم يكن تاريخهم بريئا، بينما بالمقابل ننسى نحن صنيع أجدادنا مع أنه يتلأأ نصاعة و إشراقا.

و رؤيا الكاتب ههنا تتقدم الى القراء بتوصية صريحة إلى استقراء التاريخ و الموروث الذاكراتي، لأنها تنظر إليه كمكسب حضاري و إرث ذاكراتي، تجعل القراءة الجيدة له الذاكرة تتمظهر بنصاعة و شفافية والهوية تكتسب العمق و الصلابة، و إثر ذلك يصبح بالإمكان تفاعلي المزلق و المطبات، و مثل هذه الرؤيا هي التي عبر عنها الكاتب "محمد بشير بويجرة" بقوله: "...[إن القراءة الجيدة للتاريخ] تفيد ذاكرتنا و هويتنا إذا ما أحسنا قراءته و مدارسته و أخرجنا الإضافات و حصرنا النقائص أو التناقضات و اجتهدنا في معرفة أسبابها..." (255).

إن ما يعزز هذه الرؤيا التاريخية إلى الماضي البعيد هو اسم "تين آمود"، الذي يحضر في عمل ميهوبي كعنوان للرواية الأولى و كاسم لشخصية مركزية أخذت حيزا لا بأس به في مضمار السرد، فكل الحضورين السرديين يضعان المتلقي في منطقة "الطوارق"، لا من حيث الصورة الأكوستيكية للاسم التارقي فقط، بل من حيث الإحالة التاريخية على الشخصية البارزة في المنطقة "تين هينان"، ملكة قبائل "الطوارق" التي حكمت في القرن الخامس ميلادي، وفق تنظيم اجتماعي لا زالت له استمرارية إلى اليوم في منطقة "الطوارق"، و نقصد بذلك التنظيم الذي يستمد السلطة من حكمة المرأة، إذ تورد الأساطير عن "تين هينان" أنها دافعت ببسالة عن أرضها و شعبها ضد الغزاة من قبائل النيجر و موريتانيا و التشاد، كما عُرف عنها أنها كانت صاحبة حكمة و دهاء، ولهذا لا زال صداها موجودا إلى اليوم في عرين "الطوارق"، يروي بعضهم لبعض عن بطولاتها الخارقة و كيف أن الحيوانات كانت تأمن بوجودها...و أشياء أخرى.

و لأن التراث لا يساوي الماضي فقط، بل يُعد تحفة للزائرين من منطلق أنه يمارس تأثيره في حياة الأفراد و الجماعات، و بوصفه بعدا جماليا كذلك، احتفل نص ميهوبي بهذا الجانب إيما احتفال

، حيث نلفى حضوراً لأسماء تاريخية أخرى ضاربة في الأعماق، و يأتي حضورها ليس من باب الإحالة عليها كما هو الحال مع "تين هينان" بل بصفة مباشرة مثل اسم السلطانة "داسين"، التي جاء ذكرها في معرض بوح "منال" لـ "صالح" عن حبها، عشية كانت بصحبته و هو يحث الخطى إلى خيمة "الشيخ آهار"، و يبدو أن الكاتب تعمّد ذلك كون الأميرة "داسين" التي تذكر باستمرار كـ "سلطانة الصحراء"، باعتبارها شاعرة و صاحبة حكمة، يؤثر عنها أنها السلطانة التي علمت نساء "الأهغار" الحب.

و ما يقال عن أسماء الشخصيات التاريخية في هذا المضمار ينسحب على الأماكن، فهي الأخرى لها حظ في نص ميهوبي، و أبرز مثال على ذلك اسم "أسكرام" الذي كان عنواناً للرواية و مسرحاً للأحداث الهامة في نفس الوقت، أحداث الاعترافات و ما تلاها، فهذا المكان في الحقيقة جبل تاريخي ارتبط اسمه بالراهب الفرنسي "شارل دي فوكو"، الذي أقام معبده بالقرب منه إلى أن قتل، و نظراً لهذا الارتباط شيد الألماني "أدولف هوسمان" فندقه بمحاذاته، مبيتاً نية الانتقام من قاتلي آخر أنبياء الصحراء كما كان يعتقد و يزعم (أي الطوارق).

و عموماً فإن مجمل هذه الحقائق التاريخية من الأسماء و الأماكن، عبرت عن رؤيا تاريخية عميقة للكاتب و في الوقت إياه عن ثقافة موسوعية، منحت نصه أرضية صلبة لأنها أضفت موازنة بين عالمي الذاكرة و الاستشراق، فبقدر ما حلق السارد في عوالم المستقبل، بقدر ما غاص في أعماق التاريخ، مجسراً الهوية بين الماضي و الحاضر، بدنيامية تجعل المتلقي للعمل الروائي يحيا الزمنين معا دون أن يرتبك أو يشعر بالفارق الزمني، أو شيء من هذا القبيل، إذ تتداخل الوقائع التاريخية مع المتخيلة محدثة ما يشبه الوصل بين اللحظتين الزمنيتين.

فعندما يقف القارئ على فندق "أسكرام بالاس" كمكان متخيل، و يستعيد المنطقة الجبلية في متصوره الذهني كواقعة تاريخية، و عندما يتلقى تطورات شخصية "تين أمود" الورقية، ويسترجع وعيه شخصية "تين هينان" كإرث ذاكراتي، - و الكلام نفسه ينطلي على شخصية الأميرة "داسين" -، لا يخالج القارئ أدنى شك من أنه يعيش اللحظتين في آن واحد، ذلك أن الوقائع الغابرة تتكرر أمامه و هي تتشاكل في أشكال مختلفة و تأخذ صياغات جديدة. و يفسر هذا أن ميهوبي راعى في بعث الواقعة التاريخية و إعادة هندستها و صياغتها مكامن الذوق و الجمالية، التي تسند الفن و تخلق المتعة، و هذا هامش يحسب له.

لقد توخى ميهوبي في هذا الطرح الرؤيوي بعث جغرافيا تاريخية تخيلية، تمتثل كبناء يُلقى بضلاله على ضفاف عدة، الذاكرة و المكان و الخيال، حيث تلتقي الذاكرة بالأرض في لقاء يعيد كتابة المكان بقوة التاريخ و الخيال، فنستشعر كقراء أن تمرست غدت ينبوعاً للفن و مجالاً للثقافة و الفكر، و أن الصحراء الجزائرية و سكان "الطوارق"، ليسا كما يحسبهما البعض أو كما اعتادت أن تصورهما بعض الإبداعات مجرد فلكلور و أشياء للفرجة، و إنما فضاء فسيح، يبعث على التأمل و الإبداع و الحياة و الاستثمار و القدرة في التأثير... إلغ.

✓ رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في مذكرات "أنطوان مالو":

"محاكمة أدبية لجرائم فرنسا، في ظل السجل التاريخي المفتوح ما بين الآن والآخر؟"

تحتفل كثير الروايات الجزائرية - و إن كان ذلك بدرجات متفاوتة - بعنصر التاريخ الجزائري، ولكن اللافت للانتباه أنها مقارنة بشقيقتها الرواية العربية لا ينم احتفالها بالتاريخ، باعتباره فقط مكونا أساسيا في النص الروائي، يعمل على لحم المكونات الأخرى، و يحيل على معطى ثقافي واجتماعي، أو بصفة عامة على نتاج ثقافي و إيديولوجي قابل للقراءة و التأويل⁽²⁵⁶⁾، و إنما ينم عن هاجس هي مضغوطة به أصلا و لا تستطيع التخلص منه، و لذلك هي تكتبه كل مرة بطرائق مختلفة تأخذ مناحي شتى، كرسى بمرور الزمن تفردا ملحوظا في طبيعة الاشتغال على هذا العنصر، و على الأخص في الرواية الجزائرية الجديدة، انتقلت بموجبه الرواية من بوتقة نقل قراءة الآن للتاريخ إلى نقل قراءة الآخر له، بمنظور روائي يحاول أن يبعث التاريخ، و يحقق الوعي بالذات من خلال وجهة نظر الآخر و الانفتاح على عوالمه، بمثل ما تبادرنا به اعترافات أسكرام في فصلها الثاني - مذكرات أنطوان مالو - إذ على عكس ما دأبت عليه الرواية الجزائرية الكلاسيكية، التي كثيرا ما تصورت العلاقة بين الاحتلال الفرنسي والمحتل الجزائري، بقضاياها الشائكة المختلفة وملابساتها المتشردية من وجهة نظر الإنسان الجزائري، نجد "اعترافات أسكرام" تعكس الآلية، و تنقل إلى قرائها حيثيات هذه العلاقة من وجهة نظر الآخر، الفرنسي نفسه ضمن موضوعة روائية تدين الاحتلال، لا تحيل على رؤيا المحتل طبعاً، و لكنها تحيل على رؤيا "ابن المحتل" بتصور الكاتب، الذي على ما يبدو إدراكا منه لاستحالة استساغة رؤيا إدانة الاحتلال من طرف الآخر بالنسبة للمتلقى الجزائري، نظرا للعديد من الأسباب يأتي في مقدمتها، الموقف الفرنسي الممجد للاستعمار (قانون 23 فبراير)، انتدب شخصية مميزة تنهض بتأثيرها، يكمن تمييزها ليس في كونها خارقة للعادة، أو أنها تتصف بما لا يتصف به غيرها، ولكن في أنها عاشت مخلفات الاحتلال التي غالبا ما يتجاوزها التاريخ، و لا توردها الروايات الرسمية و غير الرسمية، لفرط ما يسودها من تعقيم و تضليل، إنها أرض من يقود احتلال الآخر في تجنيه على نفسه بدرجة أقل، و على عائلته بدرجة أكبر و أعم. و بمعنى أدق يكمن تمييز الشخصية الحاملة لرؤيا ابن المحتل في أنها هي الأخرى اكتوت بنار الاحتلال و ذاقت مرارته و قسوته في كنف ما عاشته من يتم و حرمان، و تفاصيل مأساوية (أم خرساء، عم مقعد، جد متروك لحاله...) و بالتالي فهي أيضا ضحية من ضحايا الاحتلال، و إن كان ذلك بطريقة غير مباشرة، أو بالأحرى بطريقة عكسية كونها ضحية لم تكن محل استهداف الحرب مباشرة، و إنما استهدفتها مآلات الأمور غير محسوبة العواقب من طرف الجلال، الذي عند قيادته الحرب يعتقد أنه سيخلف ضحايا فقط على أرض الحرب، و أن أرضه التي جاء منها في منأى عن ذلك، متناسيا ما يجنيه على عائلته و أهله في حال مقتله أو إصابته⁽²⁵⁷⁾.

59- مصطفى فهمي، التاريخانية الجديدة، أو تراجع النص أمام السياق، فكر وإبداع (الملحق الثقافي، الدار البيضاء) 17

يونيو، 2005، ع 7965، ص: 03.

60- نقول هذا بمضض، فشتان بين الضحايا.

و لعل الأطوار المأساوية التي يطالعنا بها صاحب المذكرات "أنطوان مالو" عن عائلته العسكرية، و كيف تأكل أفرادها الواحد تلو الآخر، أدل مثال على هذه الجناية، جناية الحرب و هي تلتهم المغتصب من الداخل و في عقر داره، كما يلتهم ورم السرطان خلايا الجسد، حيث يوضعنا السارد أمام مشاهد تجريدية حية لعائلة الجد "أوليفيه" تعكس صورة حياتية قاتمة لأفرادها، و هم على وجه من الحزن و الصمت لا يخلعانهما أبدا، ينتهيا بهم إلى التهاوي تباعا و بانفراط عقد العائلة حبة حبة، ابن معطوب (جول)، و آخر يموت في حرب الجزائر (جان بيار)، و أم خرساء مقعدة (كاترين)، و جد مهزوم يهزمه الموت "أوليفيه"...

"... توفي أبي جان بيار في حرب الجزائر، في معركة عين الزانة بمنطقة سوق أهراس في 14 يوليو 1959 حيث شن الجزائريون هجوما على المركز العسكري، الذي يضم عددا من الجنود الفرنسيين، بينهم أبي جان بيار، و لم يصلنا خبر موته إلا بعد أحد عشر يوما، هكذا سمعت من أمي كاترين التي قضت حياتها مصابة باكتئاب عميق إلى أن ماتت في العام 1993 بعد تعرضها لنزيف حاد في الدماغ..." (الرواية/ ص: 121).

"... عن أي شيء تأسفين... أبي مات و أمي تعيش اكتئابا مزمنا، و جدي غارق في نياشينه..." (الرواية/ ص: 124).

و هذه الشواهد تعري بكل وضوح حقيقة الجناية على صورها التجريدية القاتمة، و تجلي في الوقت إياه حقيقة أخرى تتمثل في الكيفية التي انتدب بها الكاتب ساردا محله، يعترف بجرائم الاحتلال الفرنسي من خلال عائلته الفرنسية التي ينشر غسيلها علانية، مؤثرا رؤياه للعالم بزوايا رؤيا جديدة للتاريخ - تحت مضلة الفن المتخيل - تحاول أن تستثمر في اعتراف الآخر لتجريم الاحتلال، و إن كان ذلك مستعصيا أو بعيد المنال، و في حالات أخرى يتراءى معقدا بسبب عديد الإشكالات، منها أن فرنسا و على الأخص التيارات المتطرفة فيها لازالت تنظر إلى ماضيها الاستعماري على أنه ماض حضاري و ليس إجرامي، و تدّيع في الأوساط الفرنسية بأن فضلها على الجزائر و الجزائريين أكبر من الفضائع التي ارتكبتها.

وعلى ما يبدو وعي الكاتب بهذه الحقائق هو الذي دفعه إلى انتقاء شخصية ورقية، تتسم بالوسطية و الاعتدال و في نفس الوقت قد عاشت مأساة ذات علاقة (عائلتها) عن قرب و عن كثب، لتستقيم بمعيتها رؤيا العالم التي يسيجها و يستسيغ المتلقي اعترافها. ولقد اشتغل على تحقيق هذا المبتغى من الوهلة الأولى، مستخدما أسلوب التدرّج، كي يجعل المتلقي لا يساوره أدنى شك في أن ما تنهض به الشخصية لا تشوبه شائبة، بل و يتحلّى بالموضوعية و المصداقية.

ففي البداية يوضعنا في محطتها الحياتية الأولى (الطفولة) و في صورة منشأ الحرمان، بعيدا عن عطف و حنان الأبوين، وسط عائلة عسكرية دفعت بجميع أبنائها إلى أتون الحرب غير مكترثة بالعواقب، بسبب سلطة الجد "أوليفيه"، الذي كان في معظم الأوقات لا يتورع عن إظهار فخره واعتزازه بالنياشين و بزات الكاكي التي تؤثث بيته و تذكره بماضيه العسكري، الذي قضاه محاربا في عدة مناطق من العالم (جزيرة كورسيكا، السينغال، الجزائر).

و في المرحلة الثانية ينقل إلينا الأجواء التي شق فيها "أنطوان" حياته في ظل اليتيم و حياة الجحيم، أو بالمعنى الأوفى المأتم الجنائزي الذي تحيا في كنفه العائلة (أم خرساء لا تتكلم، و والد قضى في حرب الجزائر و لم يتسن له معرفته، و جد غارق في نياشينه و ماضيه الملوث...)، ويسوق إلينا الطريقة التي يتعرف بها على حياة والده و أسرار العائلة من خلال الخادمة "جانيت" في بداية الأمر، و من خلال رسائل الوالد و الجد لاحقاً، و كيف أنه برغم تلك الظروف ينهي مراحل التعليم بتفوق ليصبح مدرسا للسمفونيات بمعهد "كونسيرفتوار"، و يؤسس أسرة بمعية "ماري روز"، و أكثر من ذلك يتحمل مسؤولية البحث عن قبر أبيه بالجزائر بعد أن يعرف مكانه من الحركي "بشير الكانكي".

ثم في المرحلة الثالثة و الأخيرة يللم الكاتب شتاة القصة بأن يطالعنا بالحلقة المفقودة من هذه المذكرات، ألا و هي وصول "أنطوان" إلى قبر أبيه "جان بيار"، و في مضمارها يترك انطبعا لدى المتلقي بأن شخصية "أنطوان" لا تعرف شيئا عن فضائع فرنسا و تاريخها الدموي، و كل ما تعرفه هو تاريخ فرنسا الناصع الحافل بالانتصارات و الأمجاد، الذي تسوقه فرنسا الرسمية لأبنائها، و يعزز المبدع هذا الانطباع بحركات الانبهار و مواقف الاستغراب، اللذان تبديهما الشخصية سواء مما يتناهى إليها (عن طريق السائق مخلوف) عن تاريخ فرنسا المخزي الملوث بدماء لجزائريين، (تفجيرات "إن إيكر" النووية)، أو سواء من خلال ما تكتشفه عن الجزائريين بنفسها (البشاشة، رحابة الصدر، السلام، كرم الضيافة)، في المحطات التي توقفت بها أثناء زيارة قبر الوالد بسوق أهراس.

"... لقد كذبوا علينا حين أوهمونا أن فرنسا لم تسئ للشعوب..." (الرواية/ ص: 332).

و هكذا ينتقل بنا الكاتب من محطة حياتية إلى أخرى بالشخصية الحاملة لرؤياه، التي انتدبها لغرض الاعتراف بتاريخ فرنسا المخزي، إلى أن ينتهي بنا إلى موضع اكتشافها الحقيقة في جو من الانبهار و الغرابة، فاعترافها بجرم فرنسا و إدانتها لأفعالها المشينة الشنيعة.

"... أعترف أنكم جميعا خنتم مبادئ الثورة الفرنسية، وجعلتم منا نابليونات صغيرة تحفر تاريخها بمخالب الدم..." (الرواية/ ص: 240).

"... هؤلاء الناس... ماذا فعلت بهم فرنسا، سأفضحها..." (الرواية/ ص: 236).

و إذا فلقد طاف المبدع كل هذا التطواف، و تجشم عناء ذكر التفاصيل الصغرى كما الكبرى المتعلقة بالعائلة الفرنسية، حتى أنه لم يترك ثغرة في هذا النطاق تسيء للعمل، فقط ليفتك اعترافا على لسان "أنطوان"، يجرم فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، كأنه يقول لنا بذلك من زاوية أن اعتراف الآخر بجرائمه ليس من السهولة بما كان، و في ذات الآن يحتاج إلى عمل كبير و دؤوب من قبلنا لافتكاكه، أبلغه صدى هو اطلاع الآخر الذي لم يحيا الفترة بحقيقة الفظائع و الجرائم التي ارتكبها أبائوه و أجداده، و من زاوية أخرى يقول لنا ما قاله الأمير عبد القادر في يوم من الأيام:

"سلوا عنا فرنسا تخبركم و يصدق إن حكمت منها المقال"

أي أن الاعتراف بالجرم عندما يأتي من الآخر عن قناعة، أو بعد وقوفه على الحقائق بأمر عينه، يكون أشد وقعا ووطأة على أبناء جلد الأمت، مقبولا من قبل أبناء الضحية، منه على الاعتراف السياسي الذي تقدمه الحكومات و البرلمانات أو الأوساط الرسمية، و الذي غالبا ما يأتي لقاء امتيازات سياسية و اقتصادية.

ومن هنا باستطاعتنا القول، أن رؤيا العالم التي يطرحها المبدع عبر مكاشفة "أنطوان" بشأن عائلته العسكرية، تتغيا افتكاك الاعتراف بجرائم الحقبة الاستعمارية من طرف الآخر نفسه، الذي إن لم يكن المعمر فأحد أبنائه، أو من هم على علاقة به من قريب أو بعيد، وعلى الأخص ممن يمتلكون ذاكرة على أرض الجزائر، ممثلة في قبر الوالد أو الجد أو قريب من الأقرباء أو ما شابه ذلك.

و الحال هذه فإن الرؤيا التي يؤتثها المبدع، لا تستجدي معروفا أو خدمة من الجهات الرسمية في فرنسا، أو تترجاها للاعتراف بالجرائم التي اقترفتها في حق الجزائريين، و إنما تتوجه بمطلبها في هذا الشأن في شكل دعوة صريحة إلى الشعب الفرنسي في حد ذاته ليعيد النظر في ذاكرته المرتبطة بالجزائر، وفي المقام الأول المعنيين بحرب الجزائر من بقايا المعمرين و أبناء المعمرين و المعطوبين... و ما إلى ذلك، كونهم يعرفون الحرب أكثر من غيرهم، و يدركون جيدا ما تجنيه من مآسي على عائلات من يفقدونها قبل غيرهم، و مثال ذلك الحياة السوداوية التي عاشتها عائلة "أنطوان" تحت سقف الاكتئاب و الصمت المقيتين، بسبب جناية الجد "أوليفيه" العسكري المتغطرس، و هي العائلة التي ليست إلا أنموذجا لمئات و آلاف العائلات الفرنسية، ممن قضى أحد أفرادها أو عذب أو أصيب بعاهة مستديمة بحرب الجزائر، و بالتالي اكتنفها ما اكتنف عائلة "أنطوان".

و إذ ذاك فإن رؤيا العالم ههنا، تحاول أن توجه أنظار القارئ العالمي بصفة عامة و الفرنسي بخاصة إلى الجانب المسكوت عنه في الحرب المتعلق بالوضع العائلي للجلاد/المحارب، بوصفه طابو من الطابوهات، كونه يعري حقائق فضيحة تظل الجهات الرسمية و الحكومات تتستر عليها لأنها لا تدين الفعل التاريخي الدموي في حد ذاته فحسب، بل تدين أيضا شخصيات بعينها - شاركت في صنعه - هي بالنسبة إلى الشعب الذي لم يحي الفترة، والموضوع رهن الأكاذيب و التاريخ المزيف، في عداد الرموز التي صنعت تاريخ فرنسا و أمجادها، و حملت الحضارة إلى الشعوب المحتلة تحت راية الشعار الرنان (الحرية، الأخوة، المساواة). و فضلا عن ذلك تظل هذه الحقائق مسكوتا عنها لأن كشفها ليس في صالح السياسة التي ينتهجها حكام فرنسا، فمن جهة هي لا تخدم مصالحهم التي لا زالت قائمة على النظرة الدونية لشعوب المستعمرات القديمة، و على ذات النهج الاستعماري و إن اتخذ أوجها و أساليب مغايرة، و من جهة أخرى كشفها يقود إلى الاعتراف بالذنب و الجرم، و هذا الأخير يعني تعويض الضحايا و طمس معالم تاريخ كاذب و مزيف تقوم على كاهله الدولة الفرنسية في الأساس كما التاريخ التالي الذي يتبجح "أوليفيه" بنقله إلى "أنطوان".

"... اقرأ التاريخ يا أنطوان لتعرف أن أقدار الشعوب معلقة بسيف حاد و بارودة تمسك بها يد لا تتردد، اقرأ التاريخ... ما أبشع الحرب يا أنطوان ! لكن أمثالي يحبونها و يحبون الحديث عنها لأنهم لم يعرفوا شيئا آخر في حياتهم سوى الحرب، لا تلم أمثالي يا أنطوان، فهم من طينة أخرى، يجدون متعتهم في سماع صوت المدافع و الرصاص، على سماع سمفونيات موزار... " (الرواية/ ص: 124).

و بهذا المنظور تصبح الفكرة التي تطرحها رؤيا العالم، تتجه نحو تجريم الاحتلال في عقر داره ، و انطلاقا من أرضه مفضلة تعريته من الداخل، باستثارة الذاكرة النائمة على مستواه التي بقدر ما تكشف عورته، تجعله وجها لوجه أمام صوراه الحقيقية التي لا يستطيع أن ينكرها أو يتنصل منها، صوراه التي تعكس علاقته و مسؤوليته بمن قضى من مواطنيه في حرب الجزائر بالدرجة الأولى و بالتالي تفضح جرائمه على أرضه قبل أرض الآخر الضحية، و بنحوها هذا المنحى فإن رؤيا العالم التي يتبناها الخطاب تحاول من جهة لفت انتباه و واعية الضمير الجماعي إلى حيثية هامة هي أن الاستعمار لا يخلف ضحايا فقط على الأرض الهدف، بل أرض المنطلق أيضا، و من جهة ثانية تتقصد دعاة الاحتلال و أذئابهم برسالتين مشفرتين و دقيقتين في الآن ذاته.

الأولى: أن الاعتراف بذنب و جرم الحرب لا يعني ضحايا الأرض التي استباحها الاحتلال في يوم من الأيام فقط، بل يعني كذلك عائلات و أبناء من استعملوا وقودا لإشعال فتيل الحرب، بصفتهم هم الآخرين ضحايا، و من ثم فالاعتراف لابد منه.

و الثانية: أن الاعتراف يتحقق أو يصبح قابلا للتحقق عندما يصحو ضمير الجلال، و من يسير في فلكه، و يؤمن الجميع بادئ ذي بدء بما اقترف (بضم الهمزة) في حق الأهل و القربى قبل الآخرين.

و في مضمار هذه الرسائل نفهم مغزى الطرح الرويوي، و لماذا اختار شريحة المتضررين من مواطني المحتل، بدل البكاء و النحيب للجهات الرسمية، إنه يقتحم طابو من الطابوهات و يكشف وقائع المسكوت عنه، بوخزه لمنطقة حساسة تחדش ذاكرة المعمرين، و تؤلب الجراح التي كثيرها لم يندمل بعد، حتى يضعهم وجها لوجه أمام الذاكرة في صوراه التجريدية القاتمة بلا تزييف و لا تضليل، صوراه الخالية من مساحيق الزيف التي تكشف علانية شناعة ما ارتكبه في حق الأبرياء و ما جنوه على أبناء جلدتهم، و هو ما يمكن اعتباره ضمن هذا الطرح الرويوي، بأنه رسالة من الكاتب إلى القارئ الجماعي الفرنسي، يدعو فيها بلسان ابن جلدته و مواطنه الفرنسي مثله/ أنطوان الذي يعد ضحية من ضحايا المأساة إلى إعادة النظر في تاريخ فرنسا العسكري بصفة عامة، و تاريخها في الجزائر بصفة خاصة، للدفع بحكام فرنسا إلى الاعتراف بجرائمهم التي اقترفوها في حق الأبرياء العزل.

"... فحديث مخلوف عن القنبلة النووية، ومناظر الطريق الصعب الرابط بين قسنطينة وسوق أهراس، يدفعني إلى التساؤل عن الثمن الذي دفعته فرنسا لتحفظ بهذه الأرض والثمن الذي دفعه أهل هذه الأرض ليعيشوا أحرارا ولو فقراء..." (الرواية/ ص: 162 / 163).

ولأن رؤيا العالم التي تسيجها المذكرات - كما سبق وأشرنا - هي مفتحة عن التاريخ الجزائري إبان الحقبة الاستعمارية و بالضبط على تجاذبات العلاقة بين الطرفين الفرنسي والجزائري، لا تبقى حبيسة الرؤيا الأحادية التي يستأثر بها سارد واحد، يأخذ بزمام الحكي بمفرده، بل تستثمر في العنصر البوليفوني (poliphonie) مكرسة تواجد الحوار و "الرأي و الرأي الآخر" من خلال مجموعة من الشخصيات، انتدب الكاتب بعضها لتعبر عن وجهة نظر الطرف الفرنسي، و بعضها الآخر ليعبر عن الموقف الجزائري وفق وتيرة سردية، تجدنا بمعيتها أمام سرد مرآوي يصطنع تقنية الانشطار، بحيث تغدو الشخصيات في تصاديبها بمثابة مرايا متماوجة، تتقعر على صفحاتها الصقيلة الحكاية ذاتها، لكن من منظور مغاير يفسح المجال أمام جل الشخصيات للتدخل المباشر والمساهمة، و بتفسير آخر تجدنا في هذه المذكرات، و إن كنا أمام قصة رئيسية عنوانها "أنطوان مالو و أسرته العسكرية"، لا نبقي في حدود القصة ذاتها، و إنما ننساق مع تفرعاتها القصصية التي تبادرنا بشخصيات أخرى، فالمخطوط تتوالد منه مخطوطات و رسائل محيلا إيانا على تلقي المسرود الذاكراتي من أطراف أخرى تتولى عملية السرد، منها "أنطوان" و والده "جان بيار" و "البشير الحركي"، الخادمة "جانيت"، الجد "أوليفيه"، الزوجة "ماري روز"، السائق "مخلوف"، "محمد التارقي"... و ذلك عبر حوارات مباشرة أو بواسطة السرد المدمج (الرسائل). حيث يطالعنا المخطوط/ مرتكز القص، أن "أنطوان" يتعرف على حياة والده الذي جاء محاربا إلى الجزائر إبان حقبة الاحتلال الفرنسي والتفاصيل الحياتية لجدّه، من خلال ثلاث قنوات رئيسية:

- أولاه الخادمة "جانيت": التي تطلعه بفترة شباب الوالد وكيف التحق بالجيش الفرنسي، وارتبط بالأم "كاترين".

- ثانيها، رسائل الجد والوالد: وفي كنفهما يتعرف على حياة والده الحربية بالجزائر، وعلى الخيانة التي اقترفها الجد في حق الجيش الفرنسي وظل متكتما عليها (التعامل مع النازية).

- ثالثها، "البشير الكانكي" (الحركي): ومنه يعرف "أنطوان" الكيفية التي قتل بها والده، ومكان تواجد قبره (مقبرة النصارى بسوق أهراس)، بالإضافة إلى حياة الحركى اللامأسوف عليها.

أما باقي الجوانب المذكراتية فتترد بدورها مناصفة بين "أنطوان" بصفة أكبر، و "ماري روز" و السائق "مخلوف" و والده بدرجة أقل، يتكفل صاحب المذكرات برواية أطوار ارتباطه بـ "ماري روز" و الزيارة التي قادتته إلى قبر أبيه بالجزائر، بما صاحبها من استطرادات و حوارات داخلية (مناجاة)، بينما ينبري السائق "مخلوف" و والده (من خلاله) برواية الفصول المخزية من تاريخ فرنسا الاستدماري، كاشفين لـ "أنطوان" مالا يعرفه عن وقائع تفجيرات (إن أكر) النووية، و ما فعلته فرنسا بالمساجين الجزائريين، عندما اتخذتهم و عدد من الحيوانات فئران تجارب لاختباراتها النووية.

ومع أن الشخصيات الجزائرية مقارنة بالشخصيات الفرنسية تعد على أصابع اليد، فإننا نلغى المذكرات يتجاذبها خطابين تاريخيين اثنين، أحدهما فرنسي و الآخر جزائري، أراد في نطاقهما المبدع أن يسلط عدسة السرد على السجل التاريخي الموجود بين الجانبين منذ أمد بعيد، بتناقضاته

و تداخلاته و تشابكاته، عبر فضاء حوارى مفتوح بينهما، يجسد في الواقع حوار الأنا و الآخر ،أي حوار الأنا الجزائري و الآخر الفرنسي، يفصح فيه الأول عن تاريخه المرير و ذاكرته الجريحة التي لم تندمل جراحها بعد، و يعبر فيه الثاني عن موقفين متناقضين، الموقف الفرنسي الاستدماري القديم ، المتطرف الذي يسوق له الجد "أوليفيه"، و يعتبر سياسة الاحتلال والحروب الدموية التي قادتها فرنسا بأنها مثل عليا تعبر عن التفوق الفرنسي، وتاريخ حافل بالانتصارات.

وموقف فرنسي معتدل يلحقه المبدع بجيل آخر لم يحي الفترة الاستدمارية، يعبر فيه أنطوان " عن امتعاضه الشديد من سياسة فرنسا، واستهجانها لأساليبها الاستعمارية.

يأخذ هذا السجل التاريخي بين الأنا و الآخر حيزا لا بأس به من المذكرات، و لعل أهم ما نستقيه منه هو تركيز المؤلف على موقف "أنطوان" غاضا الطرف عن الموقف المتطرف، و يتمظهر ذلك بصفة أجلى و أوضح في الحوار الذي تجري أطواره بين "أنطوان" و "مخلوف السائق"، أين يتجاذب الاثنان حديثا تاريخيا عميقا، ينهض الثاني فيه باستحضار ركام الأحداث الغائرة الجراح ،و يقوم الأول بالاستفسار فينة و بدور المستمع المتمتع المنبهر بما يتناهى إليه فينة أخرى، وهذا في شكل حوار مفتوح على صفحات التاريخ، يتبدى من ثنايا السرد أنه لا يعنيهما (مخلوف وأنطوان)، بقدر ما يعني ملابسات العلاقة و السجل التاريخي بصفة عامة ما بين الأنا الجزائري و الآخر الفرنسي، باعتباره يميل إلى طابع المحاكمة لهمجية فرنسا و غطرستها إبان احتلالها للجزائر، حيث يكشف النقاب عن الوجه الحقيقي لفرنسا (التفجيرات النووية)، و في ذات الآن يعري خطابها الموجه إلى أبنائها، بما يحمل من زيف و تضليل و ازدواجية و فبركة.

"... كنت أتابع مخلوف وهو يروي حكاية أبيه وتفجيرات (إن إيكر) وأقول: لقد كذبوا علينا حين أوهمونا أن فرنسا لم تسعى للشعوب التي استعمرتها... ألم يكن أبي جان بيار مجرد أداة لتنفيذ سياسة القتل والدمار؟" (الرواية/ ص: 237).

"... قلت لمخلوف ولما تزل مشاهد (إن إيكر) تتزاحم في رأسي: هل دونتم هذا التاريخ ؟

- (مخلوف) نحن لا .. لا نجد الوقت لتدوينه، وأطلق ضحكة متبوعة ببصقة خارج السيارة...

- (أنطوان) إنه تاريخ يستحق التوثيق...

- إن كنت تريد الحقيقة

يوسفني أن أقول لك إن الجزائريين عيبهم أنهم يصنعون التاريخ و لا يحسنون كتابة التاريخ...

- ... غريب أمركم" (الرواية/ ص: 233).

"... سامحني يا أبي إن اعترفت أمامك، أنا الذي أفلتت مني البزة العسكرية، وسكنت موسيقى فاغنر وتشايكوفسكي وموزار، أنني كرهت البلد الذي جعل جدي خائنا وعمي جوليان معطوب حرب، وأنت دفين المنفى البعيد. أعترف أنكم جميعا خنتم مبادئ الثورة الفرنسية، وجعلتم منا نابوليونات صغيرة، تحفر تاريخها بمخالب الدم..." (الرواية/ ص: 240).

وواضح مما يدلي به "أنطوان" و "مخلوف" في الحوار الذي دار بينهما في نهاية قصة التفجير النووي، التي أوردها "مخلوف" على لسان والده، السارد/ المشارك "محمد التارقي"، أن هناك ملاحظتين أساسيتين، نستقيهما من ضفاف الخطاب.

إحداهما: أن "أنطوان" كان جاهلا بالفظائع و المآسي التي ألحقتها فرنسا بالجزائريين وعلى رأسها استعمال الجزائريين كتجارب لاختباراتها النووية.

و أخراهما: التقارب في وجهات نظر المتحاورين حول هول المأساة التي تكبدتها الجزائر، والثمن الذي دفعته لقاء حريتها من الاحتلال الغاشم، ودليل ذلك اعتراف "أنطوان" بجرم عائلته وبلده.

ويعني هذا أن الرويا التي تنشدها المذكرات في هذا المقام ذات اتجاهين، اتجاه يحاول أن يضع الخطاب الفرنسي على المحك، كونه يعري الازدواجية التي يمارسها منذ القدم، متظاهرا بوجه المدافع عن مبادئ الثورة الفرنسية أمام الفرنسيين، بينما يفعل غير ذلك مع الشعوب الأخرى. واتجاه يتغيا فتح الحوار حول قضايا التاريخ بين الفرنسيين والجزائريين، ولكن ما بين الأجيال اللاحقة التي لم تعيش حقبة الاحتلال، لأنه لا يستبعد إمكانية تقارب وجهات نظرها و أفكارها، ولتعزيز هذه الفرضية اختار الكاتب شخصيتين من الجانبين، كلاهما ينتمي إلى الجيل الثاني الذي لم يعيش فترة الحرب الجزائرية الفرنسية، كأننا بميهوبي يود أن يقول للفاعلين على المستويين (الفرنسي و الجزائري)، أن التقارب ما بين البلدين بخصوص الاعتراف بالذنب و تجريم الاستعمار، لن يتأتى أبدا بين الأجيال القديمة، و إن كان هناك من تقارب فرنسي جزائري في المستقبل، فلن يكون إلا بين الأجيال اللاحقة لفترة الاحتلال.

وإذا كانت هذه القراءة سليمة، فإن مقاربة ميهوبي - وإن كانت تظهر في طياتها الوسطية والاعتدال - فإنه مبالغ فيها كثيرا من قبله، وهو الذي يعلم أن من صوّت على قانون 23 فبراير الممجد للاستعمار، ينتمون إلى الأجيال محل اهتمامه، أو التي يرى فيها بصيص الأمل وليس جيل المعمرين.

ومن ثم فالمقاربة ضمن هذا الإطار مبالغ فيها، اللهم إلا إذا كان ميهوبي يتقصد الأجيال التي ذاقَت مرارة الحرب مثل "أنطوان" دون سواها.

وعموما هناك الكثير من النقاط التي توججها المذكرات، وتبدو إما مبالغا فيها أو متناقضة مع بعضها البعض، بيد أنه عندما نحجمها ونموضعها في إطارها المرجعي نفهم مبررها وغايتها، ومن ذلك أن ما ينتابنا في البداية أن الرويا ككل تكتنفها الازدواجية، كونها تطرح قضيتين هما على طرفي نقيض، تنشُد فتح فضاءات الحوار بين الطرفين، وبالمقابل تطالب الطرف الفرنسي بتجريم الحقبة الاستعمارية والاعتراف بالذنب، أي كأنها تمد يدا للمصافحة وتطالب بالأخرى. ولكن بشيء من التمعن نكتشف أن المسألة ليست مسألة تغامض أو ازدواجية، بقدر ما هي من جانب تعبر عن موقف راهن تتبناه الجهات الرسمية في الجزائر ويقتضي ذلك لدواع عدة⁽²⁵⁸⁾، ومن جانب آخر

61- يدخل فيها العلاقات الاقتصادية، والجانب الجيوستراتيجي... وما إلى ذلك.

يمكن فهمها على أنها رؤيا تتبنى الطرحين المتواجدين في الساحة الجزائرية معا، طرح المتطلعين إلى بناء علاقات متقدمة ومتجددة مع الطرف الفرنسي، وطرح المطالبين بتجريم الاستعمار، أو أنها تقيم لعبة الأرنب والجزرة، تشترط الاعتراف في مقابل فتح قنوات الحوار. ومن ثم فإنه في جميع الحالات تصبح الازدواجية التي تنطوي عليها الرؤيا قضية مرجعية يمتح منها خطاب المبدع، وبمعنى آخر هي ليست رؤيا ذاتية ضيقة، وإنما رؤية واقعية موضوعية تعبر عن الأنا الجمعي ككل، أو على أقل تقدير الجماعة التي ينتمي إليها المبدع.

وبشكل عام فإنه مهما تشذر من رؤى، تتعاطى مع السجل التاريخي داخل المذكرات، تبقى الرؤيا العامة التي يحتفل بها النص، رؤيا تاريخية عميقة، تحاول أن تستقرئ التاريخ الجزائري في جوانبه المعتمدة، المظلمة، أو المسكوت عنها من طرف الآخر لاعتبارات ضيقة، كونها تدينه وتلقي بثقلها في إثبات مسؤوليته في الجناية التي ارتكبها في حق أبناء جلدته أول الأمر ثم الضحايا الجزائريين لاحقا، وبالموازاة وهذا تدعو إلى إطلاع الآخر ممثلا في الأجيال التي لم تحي فترة الاحتلال، بحجم الفظائع التي اقترفها المحتل على أرض الجزائر.

وبذلك يصبح المدعو في المقام الأول هو الأنا، إذ مادام من يفترض فيه النهوض بدور إطلاع الآخر هو الأنا، فإن هذا الأخير هو المدعو قبل غيره في مضمار هذه الرؤيا إلى العودة إلى التاريخ بعين ناقدة، وبالتدقيق في جوانبه الداجية لإضاءتها، وذلك لأن التاريخ يكتبه الأقوى دائما، وهذا يعني طمس العديد من الحقائق وكتابة أشياء لا تمت بصلة إلى الوقائع بما هي عليه، وتجاوز مواضيع لأنها تدين طرفا بعينه... إلخ.

والمبدع إذ يراهن على هذه الدعوة، يهمس في أذن متلقيه بأن الجرائم التي تدين الجلاد ليست دائما تلك التي يشير إليها الجميع بأصابع اليد، بل هي جرائم منها الظاهر العلني، والمتوارى المسكوت عنه، فأما الظاهر فمثال ذلك تفجيرات "إن إيكور" النووية، وأما المتوارى فأمثلته متعددة، منها الخطاب الفرنسي المزدوج، و مسؤولية الجلاد أمام مواطنيه القتلى والثكالى والأرامل والمعطوبين... و سوى ذلك.

إن رؤيا العالم التي يوججها الكاتب عبر قناة "أنطوان مالو" تسعى إلى تعرية الاستعمار تعرية شاملة، ولذلك هي تحتفي بالكثير من نقاط الظل، وبخاصة منها تلك التي لازالت في عداد الطابوهات كقضية الحركى بالنسبة للتاريخ الجزائري، وقضية العمالة للعدو بالنسبة للجانب الفرنسي، اللتان إن تشعبت أبعادهما و خصوصياتهما بين هذا و ذاك، فإنهما يلتقيان تحت مظلة الخيانة العظمى، خيانة الوطن و ما يتمفصل عنها من خيانة للشرف و المعتقد و الأهل... إلخ، وأما الكاتب إليها من خلال شخصيتين مختلفتين، شخصية فرنسية هي "أوليفيه"، وشخصية جزائرية هي "البشير الحركي"، و لكن بمنظور رؤيوي واحد، ركز فيه على البعدين النفسي و الاجتماعي، اللذان تحيا في كنفهما الشخصيتان، أقرنه بتوصيف يكاد يكون نفسه بالنسبة لحال النموذجين، و على الأخص في الشق النفسي - و هذا بالرغم من اختلاف الزمن و المكان، و حتى طبيعة الخيانة بين كل منهما - حيث نلفى الاثنان لا يخلعان وجهيهما الشاحبين المسودين، يعيشان الضياع و الانفصام بما

تحمله الكلمتان من معنى، يتمظهران أجسادا بلا روح و لا معنى، منحطي المعنويات قد تبخرت أهدافهما و غاياتهما، و هما يهلكان العمر بالتفسيط.

فهذا البشير الحركي يحيا في غمار البؤس والحسرة في قاع المجتمع الفرنسي بسبب خيانتة بلده ومواطنيه، يتمظهر في صورة تجريدية بالغة الخطورة، صورة "الحركي الضائع تنوعا، مشوها، مسمارا، صدنا، لا هو أمسك الإطار الأصلي فأمسك به الإطار، ولا هو عنصر أصلي في الصورة التي تقمصها..."⁽²⁵⁹⁾، يقضي أيامه بين نارين، نار الخيانة والغربة، ونار المعاملة الفرنسية له وباقي الحركي، و التي لا يمكن إقرانها إلا بجزء سنمار (ولو أنه شتان بين أصل المثل وعمل الحركي).

"... فهذه الجزائر تعتبرنا خونة، وهذه فرنسا تقبلنا على مضض، إننا لا نختلف عن الأيتام..." (الرواية/ ص: 200).

وعلى الضفة الأخرى - وإن كان بأقل حدة - تتراءى صورة "أوليفيه" على حال لا يحسد عليها، يعيش الانهزام وهو متروك لحاله، على وجه من الحزن لا يخلعه أبدا، يملأ عالمه الصمت وتنغص على حياته جريمة الخيانة التي اقترفها في حق بلده عندما تواطأ مع الألمان، كعميل لصالحهم.

"... اعتقدت أنني أخدم فرنسا حين رحت أمنح الألمان معلومات عن الجيش الفرنسي، وعندما اندلعت الحرب فهمت أنني بعت فرنسا و لم أقبض غير الخيانة... تمنيت لو قتلت في جبهة القتال لأنال شرف الموت برصاصة الرحمة الأبدية لكنني بقيت معلقا بين الموت و الخيانة، ما أبشع الرجال حين يخونون... (الرواية/ ص: 164).

و مقارنة بالبشير الحركي الذي كانت خيانتة علنية وصريحة، يعرفها الخصم كما الصديق، فإن جنائية "أوليفيه" ظلت سرا ما بينه و نفسه، وهو ما انعكس عليه سلبا، وجعله يقضي بقية حياته على وقع الانفصام والازدواج في الشخصية، يتقمص أمام الناس وعائلته شخصية المحارب الفرنسي القديم الممتلئ سعادة، صاحب الكبرياء الذي كله اعتزاز بماضيه العسكري، بينما في قرارة نفسه هو مهزوز، يقضي أيامه في أجواء سيئة يسودها الانكسار والشعور بالذنب جراء تأنيب الضمير.

وإذا كان هذا حال الشخصين على المستوى النفسي، فإن وضعهما الاجتماعي بدوره لا يحسدان عليه، "البشير" تحيا عائلته بعيدا عن الوطن الأم، تقهرها الغربة واحتقار وازدراء الفرنسيين لها، و "أوليفيه" يهزمه الموت بعد أن تنهاوى عائلته وتتآكل الواحد تلو الآخر.

وبشكل عام عندما نتأمل التشخيص الحكائي الذي ألبسه المبدع للشخصيتين السابقتين، تلتئم لدينا عناصر المشهد الروائي ككل، و ندرك للتو أن الرويا التي ينشدها الروائي هي بعث نص متميز، يتفرد في الطرح التاريخي عن سابقه من النصوص، يروم الحفر في الذاكرة الجزائرية، ولكن ليس على أرضها، و إنما في عقر أرض الآخر، محتل الأمس الذي كان طرفا في صناعة

259- اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف (pdf)، موقع ميهوبي. Azzedinemihoubi.com.

هذه الذاكرة، و ذلك ضمن العوالم المغيبة و المنسية التي لا تجعله محل إدانة فقط، بل تكشفه على صوره الحقيقية و تعري داخله المهترئ الهش، و تنشر غسيله القدر، إن على مستوى من يدعون صناعة أمجاده و انتصاراته و لا يتورعون عن إظهار النياشين ظاهرا، و هم باطنا مجرد عملاء مهزومين يريدون التعويض عن مآسيهم بتحقيق بطولات وهمية، و إن على مستوى ضحاياهم من أبناء جلدته الذين استعملهم وقودا لحربه، تاركا عائلاتهم في وضع لا تحسد عليه، و إن على مستوى معاونيه الذين آمنوا به و بقوته و خانوا أوطانهم، فكان مصيرهم بأن صرف عنهم النظر.

وهي الحقائق التي بتعرية الكاتب لها، جعل الإدانة والتجريم يتكلمان بنفسيهما عن نفسيهما، وبالمقابل جعل النص يندرج في مسار الكتابة الروائية التي تتوخى تحقيق الانسجام ما بين الأدب و التاريخ، الذاكرة إلى كتابة التاريخ بمنظور متجدد، يسلط الضوء على نقاط الظل و أماكن العتمة و العناصر التي لازالت في عداد الطابوهات عند المحتل، و هي تدينه أيما إدانة.

✓ "رؤيا العالم في الاعترافات":

لا يمكن أن يختلف اثنان على أن رؤيا العالم - العامة - التي تحتفل بها الاعترافات في رواية "اعترافات أسكرام"، هي رؤيا عالمية خالصة، تمتع من معين التحولات التي عاشها ويعيشها العالم، محاولة بعث نص سردي متميز من حيث المضامين، يقتفي أثر أهم اللحظات العارضة والحاسمة التي شددت انتباه العالم في غضون السنوات المنصرمة، و ينهض باستقراء امتدادات وأبعاد الأحداث الدولية، - كأحداث الحادي عشر من سبتمبر، و سقوط بغداد، و اغتيال صدام حسين، حرب أفغانستان ... و يضطلع باستشراف أحداث أخرى كاغتيال بن لادن، و سقوط النيزك، تحول تمرناست إلى مدينة ميتروبولية... و هذا ضمن نص عولمي الروح، سينمائي الإيقاع، مرجعيته الفنتازيا و الواقع و التاريخ، ارتأى صاحبه - مستثمرا في مخياله الشخصي - أن يرصد الإيقاع الدراماتيكي للعالم، عبر اعترافات عدد من السواح الوافدين ليلة رأس السنة إلى فندق "أسكرام بالاس"، يتم من خلالهم بناء عدد من الروايات داخل رواية واحدة، يتمخض عنه في آخر المطاف عمل أدبي يهجن بالروح العولمية، لا يعير اهتماما للحدود الفاصلة ما بين الفنتازيا و الواقع، و ما بين الراهن و المستقبل، يشخص عنفه الاستعاري عبر مجموعة من العلامات المستوعبة للسير الأربعة/ الاعترافات، من حيث شغلها للمادة الحكائية، و الخطاب باعتباره طريقة للحكي، و النص في حيازته للبنية الدلالية، و كذا البوليفونية (poliphonie) - تقنية تعدد الأصوات - بوصفها معيارا حداثيا لا يستلزم دور القارئ، و يفسح المجال لتعدد الرواة و الشخصيات المتحاورة و وجهات النظر، فضلا عن التعدد الإيديولوجي⁽²⁶⁰⁾، و ما يعرف بالنسبية المتشعبة، التي أضحت أكثر ملاءمة في النص القصصي الجديد⁽²⁶¹⁾. حيث تتظافر كل هذه المكونات بشكل فريد من نوعه للنهوض بمسؤولية حساسة و معقدة حيال واقع عالمي مثقل بالمتناقضات و

B. uspenski, poetics of composition ,traduction.CL. KAhm.poetique9, 1972, p : 10. -260

R- School and R. Kellogg : the nature of narrative, oxford university press, 1966, p: -261

276.

التشنجات، ومنهك بالحروب و الأزمات، راصدة الوضع البائس للعالم العربي الإسلامي تحت وطأة التهمة الجديدة، أو بالأحرى الأحجية الجديدة، أحجية الإرهاب التي تكال له من طرف دركي العالم أمريكا و حلفائها، كيف ما أُنْفَق في ظل السياسة و القرآن الأمريكيين اللذان أعدتهما أمريكا للألفية الثالثة، و داخل هذا المساق يمكن استيعاب الاعترافات كتغيم صاحب يهجس بالإدانة القوية التي تلفظها الشعوب المستضعفة و التاريخ في حق الهيمنة الأمريكية، و أساليبها الدنيئة بمخاضاتها المتنوعة (احتلال، قواعد عسكرية، مخافر، سجون...).

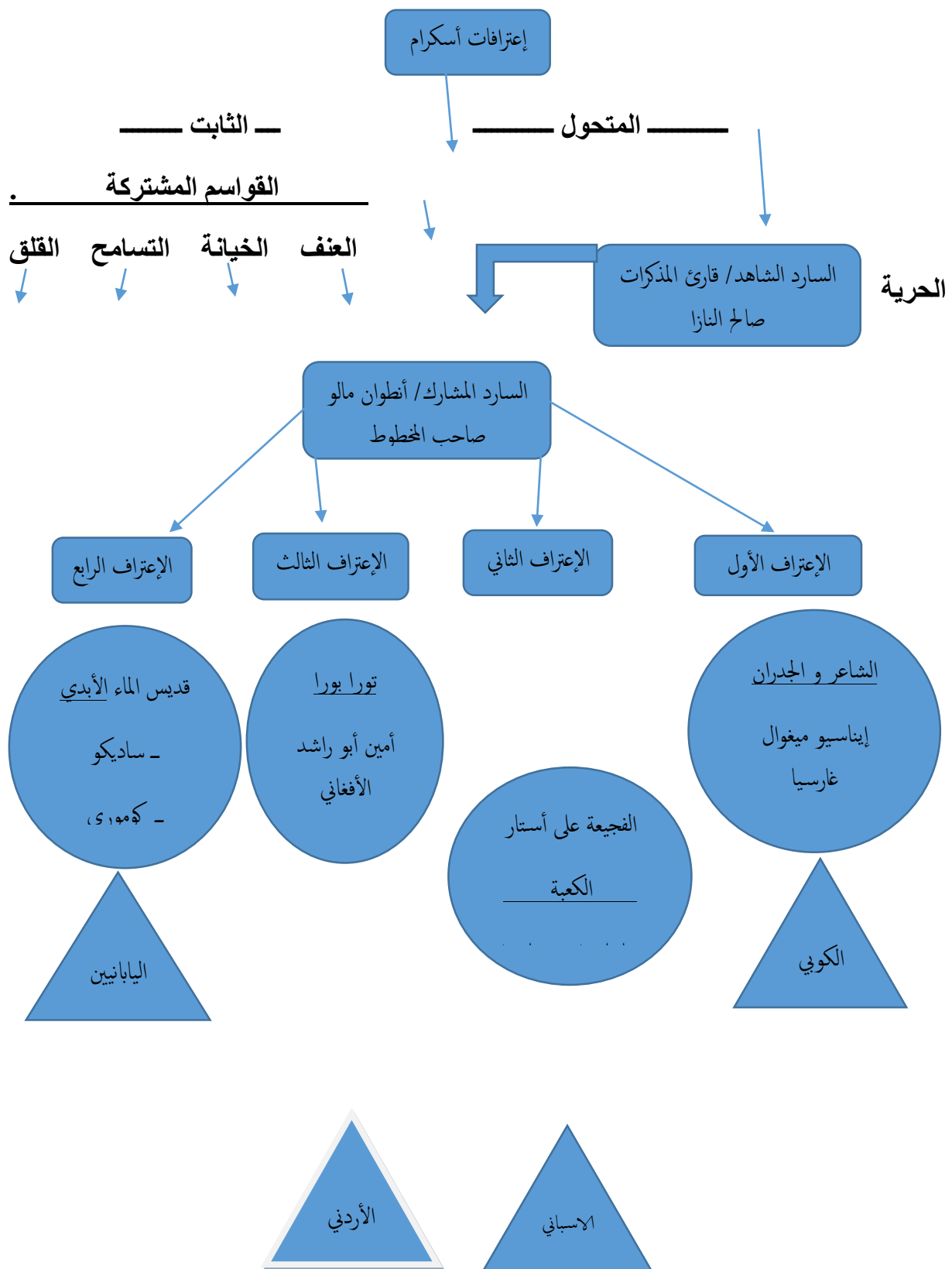
و بالمقابل إدراك لماذا يسيطر "العنف" كعنصر مهيمن، أو كمقولة بؤرية تخترق مسام الجسد النصي، على مستوى المدلول و كذا على مستوى البنية و التشكيل؟؟

و إذا كان هذا في ما يتعلق بـ "رؤيا الشكل العام" الذي نلفى عليه الاعترافات، فإن رؤيا الشكل الخاص و بالاحتكام إلى النص، نلفى السرد الروائي يتوزع على أربع لوحات، بعناوين مختلفة غير مرقمة، كلا منها تحتفل باستقلالها الذاتي، تتشكل عبر مجموعة متتاليات مكاشفائية، تنهض كل مكاشفة بتقديم شخصية (شخصيات) معينة، مما يحقق نوعا من التجاوز الحكائي، المفضي إلى تعدد الحكايات الروائية، و هذه المكاشفات هي:

- (الشاعر و الجدران/المعترف: إيناسيو ميغوال غارسيا).
 - (الفجيعة على أستار الكعبة/ المعترف: رفائيل رامون غابريرا).
 - (تورا بورا/ المعترف: أمين أبو راشد المدعو الأفغاني).
 - (قديس الماء الأبدى/ المعترف: ساديكو).
- يمارس المبدع و هو يقوم بتأثيرها بشكل تتابعي فعلا الإيهام و المراوغة على القارئ، ذلك أنه يدعي من خلال السارد/ الشاهد، قارئ المذكرات، و المشارك/ "أنطوان مالو"، اللذان انتدبهما لسرد الاعترافات، أن اختيار و ترتيب هذه الأخيرة جاء بمحض الصدفة، و بالتدقيق على سبيل القرعة التي تمخضت عن حفل الاعترافات، الذي أقامه رجل الأعمال الألماني "أدولف هوسمان" مالك فندق "أسكرام بالاس" ليلة رأس السنة المصادفة للعام 2040 على شرف رواد و مقيمي الفندق، بينما عندما نتأمل الاعترافات و العناوين المنتقاة و طبيعة الشخصيات نكتشف غير ذلك، و بالمعنى الأدق نتبين أنها ليست من صنيع القرعة و لا الصدفة، بل انتقاها المبدع انتقاء عن سابق إصرار و ترصد للتأشير على دلالات بعينها، تتصيد القارئ و تستثير اشتهاه السردى وهي تحاور آفاق انتظاره.

و هكذا تجدنا أمام رؤيا للعالم واسعة - بما تحمله الكلمة من معنى - تتمفصل إلى أربع رؤى أساسية، اثنان منها يتقاربان من حيث التيمة (تورا بورا، و الفجيعة على أستار الكعبة)، و اثنان يتباعدان (الشاعر و الجدران، و قديس الماء الأبدى). و لكن توجد بين جميعها نقاط تقاطع وقواسم مشتركة، أي هناك المتحول المتمثل في التيمة الأساسية لكل اعتراف، باعتبار أن الاعترافات تتناول حيوات أربع أبطال يلتقون في زمن الحلم المستقبل، بمكان واحد هو "أسكرام بالاس" المتواجد بالأهقار موطن الطوارق، يتحدث كل منهم عن الواقع الذي جاء منه، و كيف تحول من خلال قرارات سياسية و اجتماعية. و هناك الثابت المتمثل في العناصر المشتركة ما بين المواضيع الأربعة

،والتي كررها الكاتب عن قصد، مثلما هو الشأن لـ (العنف، الخيانة، التسامح، القلق، إشكال الحرية...). و بناء عليه سنحاول أن نسلط الضوء بدءا على المتحول، كلا على حدى، و نرجئ الثابت إلى الختام، طالما أن تصميم الرواية يأخذ شكل الترسيمة التالية:



✓ رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في الاعتراف الأول: "الشاعر والجدران":

"بداخل القلاع المغلقة تؤثر الثورة الشعارات الجوفاء وتأكّل أبنائها"

يتناول هذا الاعتراف حياة شاعر كوبي يدعى "إيناسيو ميغوال غارسيا" قضى ربع قرن من حياته - عهد كاسترو - وراء القضبان بتهمة معاداة الثورة، فشكل هذا بالنسبة إليه منعطفًا حاسمًا، جعله يكتشف بداخل السجن زيف الشعارات الثورية، و خارجه زيف الولايات المتحدة الأمريكية. بعد خروجه من السجن يعرفه صديقه رجل الاستخبارات (أوليفيرا) على جامعة تعد بحثًا عن شعره، و يضع تحت تصرفهما بيتًا معزولًا في منطقة سياحية، فتنمو علاقة حب بين الطرفين، تتطور لاحقًا إلى مشروع زواج، و لكن إذ الأحداث تسير في هذا الاتجاه، يموت صديقه الذي كان يصدق عليه، فيضطر في ظل هذا المستجد، و بإلحاح من أمه التي أصبحت طريحة الفراش إلى السفر إلى إسبانيا، التي بها و بالضبط في قرطبة يستقر نهائيًا، حتى أنه و كما أورد في اعترافه، لا يعود إلى "كوبا" إلا في مناسبتين "... الأولى عندما دعيت إلى تكريمي و منحي الدكتوراه الفخرية من جامعة هافانا في العام 2022، و زرت يومها قبور من أحب و نثرت حولها كثيرًا من الياسمين. و الزيارة الثانية كانت في العام الموالي عندما دعيت لإلقاء محاضرة في الجامعة نفسها حول أدب الاغتراب و الثورة..." (الرواية/ ص: 357).

في هذه القصة يحاول الكاتب أن يطرق عدة عناصر دفعة واحدة، لعل أهمها (التمرد، الحرية، الاغتراب القسري و الإرادي)، هذا فضلًا عن محاولته تعرية الشعارات الجوفاء، و تبيان مدى شساعة البون ما بين هذه الشعارات و الحقيقة أو ما بينها و التجسيد.

وهي النقاط التي جعلت رؤيا العالم التي يسجلها الاعتراف يغلب عليها الطابع السياسي، بيد أن هذا لا يعني غياب الجوانب الأخرى الثقافية و الاجتماعية و الاقتصادية، فمذكرات الرجل تطرح رؤيا للعالم تعزف على عديد الأوتار تغيا الناص من خلالها تقديم نموذج للنضال و تبيان مقدار الثمن و حجم المعاناة، اللذان يدفعهما المناضل لقاء الحرية بصفة عامة، و لقاء حرية التعبير والرأي المعارض بصفة خاصة، حتى تضع المتلقي في الصورة، و تكشف أمامه كل أشكال المعاناة من ضياع و تشرد و سجن، و ما يجانب ذلك من استنزاف للعمر و تفريط في الأهل و مقايضات، و غيرها من الأمور التي لا يستطيع أن يواجهها إلا صاحب الصبر الكبير و النفس الطويل.

و اللافت للانتباه في اعتراف الكوبي، أن مفهوم الحرية الذي يقدمه الكاتب، يطرحه من وجهة نظر إشكالية تقتضي إمعان النظر و التأمل فيها مليًا، كونها تموضعنا أمام عديد النقاط الإشكالية المتناقضة و المتشابكة في الآن ذاته، التي و إن كان لها تفسير تجعلنا نطرح و ابلا من الأسئلة، على شاكلة:

- كيف للشاعر الذي تربى و ترعرع في أحضان الثورة الكوبية، المتشبع بقيمها و مبادئها، أن يلج السجن بتهمة معاداة الثورة؟؟ ثم ما هي التهمة، عبارة مقتضبة لفظها و هو في حالة سكر: "...

سقط جدار برلين فمتى يسقط جدار كاستيلا...؟"، و فضلا عن ذلك أن من يرميه في غياهب السجن ليس إلا رجل المخابرات، صديق طفولته "أوليفيرا"؟؟؟

و أدهى ما في الأمر جميعا أننا نكتشف أناء محاكمته، أن أمه "ماتيلدا موريوخوس" يعرفها القضاة، لأنه كان لها باع في الثورة الكوبية، و مع ذلك يصدر في حقه أقصى حكم، "عشرون سنة سجنا".

فهذه كلها عناصر إشكالية تثيرها رؤيا العالم في هذا النص، قد تتبدى من حيث الشكل مبالغا فيها و تستدعي التساؤل، و لكن إذا ما وضعنا الحقائق مواضعها سنجد غير ذلك و نلتبس لها المبررات، خاصة و أننا ندرك في نهاية المطاف من خلال المحفزات الخطابية و الآفاق التي تبادرنا بها، أن غاية المبدع لا تتقصد الطعن في الثورة في حد ذاتها، بل تتقصد تعرية زيف الشعارات الثورية، و تحاول و خز مناطق حساسة من الثورة، هي موجودة تقريبا في كل الثورات، يمكن إجمالها في المحاور الأساسية التالية:

- 1- البون الشاسع ما بين القيم و المبادئ التي تتأسس عليها الثورة و النتائج التي تفضي إليها.
- 2- التسلط و الانغلاق اللذان تمارسهما الأنظمة باسم الثورة.
- 3- الشعارات الفضاضة و الجوفاء و كيف تحول الثورة من ثورة إلى كابوس.
- 4- هل تعني الثورة الضرب بيد من حديد و تكميم الأفواه.
- 5- هل تمنح الثورة صكا على بياض أو حق الفيتو لمتزعميها ليفعلوا ما يشاءون بالشعب، ثم أين يكمن هامش الحرية و الرأي الآخر داخل القلاع المغلقة؟؟؟

و عندما نتأمل هذه النقاط نفهم لماذا تشدد الكاتب في التعاطي مع شخصه، و مع موضوعه ؟ فحرص على أن يجعل الصديق يسجن صديقه دون أن يتوسط له أو يلتبس له العذر، أو يغض الطرف عن تهمته الواهية... و حرص بالمقابل على جعل الثورة تلتهم أبناءها.

لقد أراد أن يواجهنا بالعالم الداخلي للقلاع الإيديولوجية الصماء المغلقة، و أجوانها التسلطية المليئة بالقهر و الاستبداد و اللامنطق و غياب الديمقراطية، و يفضح الممارس في أروقتها، من أشكال التزلف و التنطع باسم الثورة و مبادئها، و بصفة عامة يعري الواقع السياسي للإيديولوجيا الشيوعية البائدة، و يرصد مظاهر الخيبة و الانحراف فيها، في تجلياتها الدقيقة على المستويين النفسي و كذا المجتمعي.

ففي المستوى الأول نلمح شخصية "أليسيو" تكابد بعناد شروط الحياة تحت طائل الواقع المفروض عنوة، يتجرع الخيبة تلو الأخرى تباعا، و قد كانت أول خيبة تعترض مساره الحياتي، فشل حبه لـ "باولا" الذي كان ينسبه مواعج الحرمان و يعلق عليه آمالا كبيرة، حيث شكل هذا الفشل بالنسبة له أول عارض يعرضه إلى اهتزاز عاطفي و يذيقه مرارة الانكسار، ما أفقده توازنه و حبه للحياة، فأضحى كل ما يؤثث حياته ما يحتسيه من كؤوس في حانة "كاستيلا" أو ما يكتبه شعرا قهرا للصمت و المرارة.

"... لم أكد أبصر الحافلة الأولى، حتى رأيت باولا وهي تقبل كارلوس... لم أنتظر طويلا، فهمت أن مكاني خارج اهتمام باولا، فأتجهت إلى النهر و رميت زجاجة العطر و الساعة الأمريكية، وباقية الورد في النهر، و أنا أقول: يا نهر أنت الوحيد الذي لا يمنحني الخيبة..." (الرواية/ ص: 286).

و ما إن يتجاوز الشاعر هذه العقبة بفضل "مارغريتا" التي تدخل حياته، دخولا ينتهي بالاقتران بها و ينسيه آلامه الأولى، و ذلك في السابع من فبراير العام 1987 حتى يصطدم بخيبة أخرى، وبمعنى أوضح وهو في غمرة السعادة بزواجه، و حياته العائلية الجديدة التي تثمر ابنا يسميه "رامبو آرثر"، يفاجأ بصدمة ثانية أكثر حدة من الأولى، تتمثل في اكتشافه أن "مارغريتا" مصابة بداء السرطان، فيقحمه هذا في دوامة طارئ جديد يعجل بإنهاء السعادة الأسرية بعامة و سعادته بخاصة، ذلك أنه يأخذ منعرجا مأساويا، بإقبال "مارغريتا" على الانتحار بعدما لم تتحمل أوجاع المرض الجانبية.

ثم تأتي الخيبة الثالثة التي تختتم مسار الخيبات في الشق النفسي، و تكون الأقصى و الأمر على قلب "أليسيو" لأنها تهلك عشرين سنة من عمره، يقضيها وراء القضبان بعد شد و جذب مع مخافر التحقيق و المحاكمة، بسبب تهمة واهية لم تكن إلا بضع كلمات تفوه بها يوم سقوط جدار برلين، و هو على درجة عالية من الثمالة.

هذا المناخ النفسي بخيباته و ضرباته المتلاحقة، يعكس مناخا آخر اجتماعيا لا يقل مرارة بالنسبة لـ "أليسيو"، إذ سرعان ما يجد نفسه خارج دائرة العمل يعيش البطالة، مما يضطره بعد خروجه من السجن إلى القبول بمساعدة "أوليفيرا" و مجارة الأحداث دون أن ينبس ببنت شفة، و لكن لا يستمر ذلك مطولا، لأن الأحداث تتسارع معجلة بموت صديقه "أوليفيرا"، فيجد نفسه مرة أخرى على حافة الإفلاس، ينتهي به إلى ترك "كوبا"، و الاستقرار النهائي بـ "إسبانيا" التي بها يجدد حياته، و يخلف وراءه حياة البؤس، كما يستعيد عهده بالنشاط و الإبداع، لا على المستوى الشعري فحسب بل على مستوى النقد الأكاديمي كذلك.

و عندما نمنع النظر في هذه المحطات الحياتية بتمفصلاتها المضنية، نفهم مغزى الطرح الرويوي الذي يبثه الكاتب بين ثنايا الخطاب، و يتبلور هذا الفهم أكثر فأكثر عندما نموضع المحطات قبالة الوظائف التي تنهض بها نصيا بوصفها أيقونات دالة، تعمل على مضاعفة الخطاب و ترجمته و تعزيده على عدة مستويات منها: الوظيفة المرجعية و الوظيفة الشعرية المحيلة على الرسالة الأدبية، و الوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي، و بمعنى من المعاني، لا ينبغي أن ننظر أو نتعامل مع التمفصلات الحياتية لقصة "أليسيو" كمجرد نقاط حياتية، و إنما كعناصر نووية في النسيج النصي لها تشظي و إحالات برانية، هما على علاقة بالرويا ككل.

و بناء عليه تصبح الخيبة الأولى المتمثلة في الفشل في الحب لا تعني ذلك الفشل الذي يعترض الإنسان في تجربته الأولى، و إنما تعبر عن فشل مشروع حياتي كان صاحبه يعقد الآمال والطموحات على مشروع ثوري زائف، و لا يحتاج الأمر إلى كبير تفسير لفهمه، فلمجرد ربط هذا الفشل بملابساته النصية، نجد أنه اقترن بمن يملك و لا يملك و بخلل أصاب الثورة، حيث يخبرنا

الاعتراف بأن "باولا" لم تتخل عن "أليسيو" لأنه "أليسيو"، أو أنها كانت تحب آخر غيره، وإنما فضلت عليه أصحاب الجيوب الممتلئة و ذوي الجاه و النفوذ، بدليل أنها ظلت تتنقل بين هذا و ذاك إلى أن ظفرت بدبلوماسي.

"... لم تسألني عن السبب في ذكر اسم باولا ؟ لأنني ببساطة كنت أعرف العلاقة بينكما... أنت تحبها، و هي تبحث عن يحبها بجيبه و يوفر لها الحياة الأفضل..." (الرواية/ ص: 267/266).

و تأكيداً منه على هذه الحيثية أو بالأحرى الخلل الذي أصاب الثورة و المجتمع معاً، يعزز الكاتب مذهبه بتأشير ضمنى آخر في ذات القصة، عندما يطالعنا بمشهد الثري "بيدرو"، أحد منافسي "أليسيو" على حب "باولا" و هو يطلب إليه دون خجل أن يخلي له الساحة مقابل أن يجعل والده القيادي في حزب الثورة يتوسط له لأجل وظيفة.

و من ثم فالمسألة ليست مسألة إشكال عاطفي تمخض عنه فشل في الحب، و إنما مسألة مخاضات طرأت على "كوبا" (كاسترو) أجهضت المشروع الثوري، تعبر عن توجهات مجتمعية أضحت تتطلع إلى المادة، تحيل بدورها على تحول المجتمع إلى طبقات، طبقة الأثرياء أصحاب النفوذ، وطبقة الفقراء الذين لا حول و لا قوة لهم و هي الأشياء التي حاربتها الثورة، بل و قامت لأجلها أصلاً.

الخيبة الثانية هي الأخرى، إذا ما أقمناها في مسارها السردي الوظيفي، نلفاها لا تخرج عن ذات النطاق، أي أنها ليست إلا إحالة ضمنية على انهيار المشروع الذي أصابه الكساد، و الدليل على ذلك هو اجتماع المرض الخبيث السرطان (الذي كان اصاب مارغريتا)، بما هو أبشع - وسيلة للموت - الانتحار، و هما الطائران اللذان عجلا بإنهاء سعادة "أليسيو" و أغلقا النافذة التي كان يطل منها على الحياة و أفقدها الدفء و الحنان، فضلاً عن الحب الذي عوضه عن خيبته الأولى.

و كونهما فعلاً به ذلك فإنه يمكن اعتبارهما مقوضاً آخر، حال و اكتمال سعادته الحياتية و المجتمعية، و بالتالي هزة إرتدادية أخرى تضرب الأحلام الوردية للثورة ككل، طالما أن "أليسيو" هو في المقام الأول يجسد شخص الشاعر شاعر الثورة و الحب و ليس شخص "أليسيو"، و القصة التي نتلقاها هي قصة الشاعر و ليست قصة "أليسيو" النكرة بدون صفة، و الشاعر عندما يفقد الحب و المسكن الحميمي الذي يحتضنه يفقد الكلمات ولا يصبح شاعراً، و فقدان الكلمات يعني افتقاد معالم الحياة، إذ الصمت يعبر عن السكون و الركود، بينما الكلام يرهص على الحركة و التفاعل و الحياة. و ما يجعلنا نعتقد هذا هو جمع الكاتب ما بين السرطان الداء القاتل، بوصفه ورماً خبيثاً ينخر خلايا الجسد، و "الانتحار" الذي يعني تشهي الموت و كراهة الحياة "... و يأتي كرد فعل مجوشي ضد الذات... و خروج عن المألوف، و تحول من صراع ضد الذات إلى صراع مع الطبيعة و مع الثقافة، فالطبيعة تفرض أن يموت الشخص بشكل طبيعي عادي، و ترفض أن

ينهي تواجده الأنطولوجي بمحض إرادته، و إجبار الجسد على الاندثار و الاختفاء، و هو نفس ما تراه الثقافة بحكم ما تراكم من عادات و تقاليد...⁽²⁶²⁾ و مواثيق و معاهدات رسمية.

و لقد كان بإمكان الكاتب أن يكتفي في روايته بمرض السرطان، كونه داء قاتلا ليعلن عن موت "مارغريتا"، أما و قد ألحق به الانتحار فهذا يعد تشديدا من قبله على عنصر الموت، و تأزيما دراماتيكيًا للحدث يتجاوز فعل الإرهاص على موت "مارغريتا" إلى الإرهاص على أغراض أكبر منها، قد تعني مسار أزمة التعايش مع التحولات الممسوخة و المزيفة و الخادعة التي انتهى إليها الوضع الكوبي، خاصة و أن هذه المأساة تأتي مباشرة قبل الخيبة الثالثة التي تقصم ظهر "أليسيو"، و نعني بذلك خيبة السجن التي تشل حريته شللا تاما، يهلك من عمره ربع قرن و أي عمر، إنه عمر الشباب، و بذلك يفقد آخر بصيص أمل في الثورة الكوبية، و تخيب ظنونه في شعاراتها الرنانة و أحلامها الوردية.

و بنفس الطريقة و الوتيرة السرديتين، ينقل إلينا المبدع تفاصيل هذه الخيبة، حيث لا يوفر أدنى فرصة لافتنال التأزيم الحداثي والتشديد على الفكرة، مثلما نقف على الأمر مع التهمة التي تقود "أليسيو" إلى المعتقل، بما رافقها من تنطع و تزلف من قبل المخبزين في مخافر التحقيق، والقضاة في المحكمة، و الحكم الذي يصدر، إذ نلفى جميع الملابس التي تسم المراحل التي مر بها الشاعر، بداية من التهمة الواهية إلى غاية صدور الحكم الفاضح، الصارخ (عشرون سنة)، تستفز مشاعر القارئ استفزازا و تلهب النيران بداخله، و هو يتابع مروي ترقى فيه المفارقة إلى أعلى مستوياتها، يجعله لا يتقبل ما يتناهى إليه من طرف السارد/ المشارك، لما يثيره في نفسه من مفارقات غريبة تنطوي على أسئلة كثيرة، على شاكلة كيف لبضع كلمات يتفوه بها مواطن و هو في حالة سكر، أن تتحول إلى تهمة سياسية خطيرة تجره إلى مخافر المخابرات، فالتحقيق، فالمحاكمة ؟

و كيف لهذه الكلمات/ التهمة أن يصدر في حقها حكم بعشرين سنة سجنا نافذة، ثم هل أصلا هذه الكلمات ترقى إلى مرتبة التهمة فما بالك بخيانة مبادئ و قيم الثورة ؟، و هل يتقبل العقل والمنطق ما يواجهه به ضابط المخابرات "أوليفيرا" صديق طفولته المتهم "أليسيو"، إذ يقول له: "تعرف يا أليسيو.. بيني و بين أبي هذا العلم، فلو أخطأ أبي و شعرت أن علم كوبا و رمز انتصارها، سيمرغ في الأرض. قتلت أبي... " (الرواية/ ص: 268).

و الأدهى من كل هذا أن محكمة الثورة المزعومة، تسير في اتجاه واحد و كل شيء بها محضّر و محدود سلفا، بدءا من التهمة فانتهاها إلى الحكم، لكأن انعقادها مجرد بروتوكولات شكلية، ودليل ذلك أن ما يبادر به القاضي "أليسيو" سيل من التهم المتتابعة المعدة سلفا، أول الأمر يصفه بالشاعر الذي يشتم الثورة و بعدها بأن له علاقة بالإرهاب، و على الأخص الإرهابي - بزعمه - لويس "بوسادا كاريلاس"، ثم يلحقه أخيرا بخونة و أعداء الثورة، و عندما ينفي "أليسيو" كل التهم الموجهة إليه و يقر أمامه بحبه للثورة و إيمانه بقيمتها و مبادئها لا يعير ذلك اهتماما ويعتبره

65- إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر، ص: 95.

مجرد تجني، و لا يشفع له حتى الوشم الذي يضعه في ساعده لـ "تشي غيفارا"، إذ يواجهه القاضي و طاقمه بوشوم مختلفة لرموز الثورة الكوبية، تملأ كل مناطق أجسادهم.

"... خرج القضاة و بقيت وحدي لا أصدق، أنا الذي عشت أتغنى بالثورة، ألداعي في لحظة كما تداعي جدار برلين..." (الرواية/ ص: 270).

و هكذا تتداعي المفارقة الساخرة بين مواطن يحاول أن يدفع عنه ما ألصق به من تهم باطلة زائفة، مقرا بحبه للثورة و دعمه لقيمتها، و مخبرين و محكمة يمارسون التنطع و المغالاة بكل أشكالهما، يعدون التهم و الأحكام كيفما أتفق بحسابات مدروسة، لا تترك أدنى فجوة للمتهم للحيلولة و سجنه، و ذلك بطريقة يخيل فيها للقراء بأنهم في عهد الاستعباد الروماني و ليس أمام محكمة كوبية، و هو ما يرشح منه أن محطة السجن ما هي إلا اختتام للمحظتين السابقتين (الخبيتين)، و أن إذعان الكاتب في التشديد من جهة، و المفارقة المستفزة من جهة ثانية، إن هو إلا تحصيل حاصل لفكرة رؤيا العالم ككل التي يتغيا توصيلها إلى القارئ، المتمثلة في محاكمة الثورات بصفة عامة و الكوبية بخاصة - كنموذج - من الداخل في نطاق كشف ما يوجد بها من تزلف و تنطع، و ادعاءات تقديس للوطن و العلم، وشعارات رنانة هي في جوهرها مجرد مزاعم لا طائل من ورائها، تظهر وجهها يدعي الدفاع عن الثورة، و تضرر آخرها هو ينخر الثورة من الداخل و يجهض مشروعها، أي أن ما تظهره هو في الحقيقة ليس بغرض الذود عن الثورة و مبادئها، وإنما عن زعماء و نظام الثورة.

"- و كيف لا أحب الثورة؟ (أليسيو).

- أقصد قادتها (القاضي).

- إذا أحببنا الأشخاص، و تعلقنا بهم.. نسينا الثورة". (الرواية/ ص: 276).

و من ثم فالكاتب في مضمار هذه المحاكمة يجلي بشكل صريح أوجه الانحراف الذي عرفته الثورة، بتخليها عن قيمها و أهدافها السامية التي تأسست من أجلها، من قبيل ترسيم المساواة، ومحاربة الطبقية و اللادالة، و حرية الرأي و التعبير، و تحولها إلى الدفاع عن الأشخاص و النظام الحاكم لأغراض مصلحة و نزوات شخصية، نتيجة انصياعها للقيم و المبادئ الجديدة التي ابتدعتها زمرة من المتملقين و المتسلقين و المتنطعين على شاكلة ضابط المخابرات (أوليفيرا) و القاضي (سيفيرو أريناس).

و في الوقت الذي يجلي هذا الكاتب، يحاول تشخيص المرض من الأساس محدد إياه في اختلال موازين القيم، فيشير بأصابع الاتهام إلى زمرة من استولوا على الثورة و صاروا ثوارا بين عشية و ضحاها، يتكلمون و يستصدرون الأحكام باسم الثورة، و بالمقابل يكشف للقارئ كيف تأكل الثورة أبناءها، و هو يظهر لنا الثوار الحقيقيين و أبناءهم على الهامش في وضع لا يحسدون عليه، لا حول و لا قوة لهم، إما يتوارون في الحانات يندبون حظهم التعيس مثل "إيناسيو"، و إما يقادون إلى السجون مثل: والد إيناسيو (ميغوال غارسيا) و المعترف نفسه، و الشاهد ما قبل السابق الذي

يطالعنا بمناجاة "أليسيو" لنفسه و هو يندب طالعه السيء و يبدي استغرابه مما يحصل أمامه يوضح هذه الحقيقة -حقيقة أكل الثورة لأبنائها- على أكمل وجه (لا أصدق أنا الذي عشت أتغنى بالثورة أتداعى...).

و لكي تستوفي المحاكمة الأدبية ضمن هذه الرؤيا شروطها كاملة، يعرج المبدع على تعرية الشعارات الثورية الجوفاء و كيفية الاستثمار فيها من قبل المتزلفين، و كذا العالم الداخلي للسجن، و هو يستعرض بعد أن ينتهي من مطالعتنا بتفاصيل محاكمة "أليسيو"، المشاهد التجريدية للسجن و الزنزانات من خلال بطله الشاعر، الذي يكتشف عند ولوجه المعتقل أنه محض رقم من جملة أرقام لا تحصى منثورة ما وراء القضبان كدمى القش، كلا منها أقتيد إلى السجن و تحول من إنسان إلى رقم، بالطريقة التي تم التواطؤ عليها ما بين المتزلفين و المتنطعين من مخبرين وقضاة.

"... و لم تمض ثلاثة أسابيع حتى صرت أعرف تفاصيل حياة كل واحد من رفقاء الزنزانة، إن لكل واحد قصة لو سمعها الكوبيون، لأدركوا أن في السجن يتعلم الإنسان كيف يعيش داخل الإنسان، كلهم يحبون كوبا، و لا يحقدون على الكوماندانتي لكنهم يؤمنون بالحرية التي تجعلهم يرفعون صوتهم قليلا..." (الرواية/ ص: 306).

يسترجع السارد في هذه المحطة الحياتية، شريط ربع قرن اغتصب من عمره بسبب زلة لسان، و في هذا الصدد يعتمد على الجزئيات و الدعائم ليتسنى له استرجاع ماضيه المؤلم في عنفوانه و جراحه و ما تخلله من هزات و رجات موجعة، و لذا يحرص على استرداد ما وقع له متوقفا عند كل محطة، من مخفر التحقيق، إلى المحاكمة، فالسجن، كاشفا الجزء المغيب من جانب الجليد في كوبا "كاسترو"، حيث يطالعنا الاعتراف بالعمل الاستخباراتي و العيون المبتوثة في كل مكان من كوبا، و كذا الصرامة في تطبيق الأحكام الثورية و لو تعلق الأمر بأخ أو صديق، يفعل السارد ذلك في إطار تصور رؤيوي يتشبث بالحكي لمقاومة ما يمكن أن يدمر ما هو إنساني و آمال و تطلعات في الحياة النضالية رغم غدرها و تقلبها، و إطلاع المسرود له بالوقائع المخفية عنه، و حقيقة من يتوارون خلف أقنعة الشعارات الرنانة و أحاجي القيم الثورية، و محاولة فك طلاسم الرموز والعلامات المتعلقة بالمفارقة الصارخة التي انتهى إليها المشروع الثوري الكوبي في تجلياتها الخطيرة، الكاشفة لحجم الهوة بين ما كانت تنشده الجماهير من أحلام و تطلعات وردية، و واقع الحال المضني المأسوف عليه. واقع الكساد و قتل الآمال الذي بالرغم عنه و عن أنفه تستمر المقاومة و الصمود، ذلك أن هذا الواقع بمقدار ما يغتدي في كنفه النظام الديكتاتوري المتسلط بأذنايه و أزماله و معاونيه، يرى في السجن الحل الأنسب لتكميم الأفواه و لجم الرأي الآخر المعارض و إجهاض أي محاولة للتمرد و التحرر، بمقدار ما يصبح في مضماره المناضل أو المعارض، ينظر إلى السجن بأقفاصه و عذابه الجسدي و النفسي و سطوته و شله لحرية الإنسان، محطة أخرى للصمود و لرفع التحدي و التصدي لمحاولات الإسكات و الاستكانة، و كذا الاستماتة في الدفاع عن المبادئ و الرأي الحر، و عدم الرضوخ للإغراءات و الإغواءات و سياسة التدجين أو فرض الأمر الواقع، كتلك المقايضة التي قام بعرضها ممثل جهاز الأمن و المخابرات (أوليفيرا)

على صديقه "أليسيو" عندما طالبه بالاعتذار للثورة و التنكر لمبادئه مقابل حريته، و هو ما رفضه "أليسيو" جملة و تفصيلا مؤثرا السجن على التخلي عن مبادئه.

"... انفعلت و فهمت أنه يسعى للضغط علي بإخبار أمي: لا أريدك أن تصدقي أوليفيرا في كل ما يقوله.. إنه يساومني

- عن أي شيء

- على كرامتي

- إذا كان الأمر كذلك.. ابق في السجن كل العمر..." (الرواية/ ص: 316).

إن موضوع الرؤيا الرئيس الذي يلقي بضلاله على المذكرات في جميع فصولها، هو موضوع الإنسان بصفة عامة و المناضل الممثل للنخبة بصفة خاصة في مواجهة التسلط و الديكتاتورية والقلاع المغلقة، التي تحاول تدجين الجميع و فرض سياسة الأمر الواقع، تحت المظلة الإيديولوجية الواحدة و الشعارات الجوفاء، اللتان تبين مع مرور الوقت أنهما لا تخدمان إلا مصالح شريحة معينة هي شريحة النظام و أزماله، بينما باقي الشرائح تظل ترزح تحت طائل الظلم و الفقر واللاعادلة.

فتبعا لمنحى القصة و بما أن "أليسيو" "شاعر"، فإن ما حدث معه ما كان ليحدث و يأخذ تلك الأبعاد التراجيدية لو لم يكن شاعرا، و بالتالي برفضه للصفقة أو المقايضة هو لا يضطلع بدور "أليسيو" النكرة، بقدر ما يضطلع بدور "أليسيو" الشاعر الذي يعني في جملة ما يعنيه، بأنه دور نضالي نخبوي يحيل على النخبة و بالتدقيق الرفض للسلط و التوجه الأحادي، المناهضة للتدجين و المقايضة، المتشبثة بتصوراتها و قناعاتها، المناشدة لحرية الإنسان و التعبير و الرأي الآخر، و إذ ذاك فإنه عندما يرفض المساومة و يختار السجن على الرضوخ و تعديل قناعاته، إن هو إلا يعبر عن هذا الدور النخبوي، و النخبة في صراعها مع السلطة القمعية، و بخاصة منها التي لازالت حبيسة الإيديولوجيا القديمة البائدة، المتمسكة بشعارات الزيف التي أكل عليها الدهر و شرب، على حساب كرامة الشعوب، و التحرر و مختلف الامتيازات التي هي من حق الفرد الإنسان كحال كوبا مثلا، و إن كانت ليست إلا الشجرة التي تخفي وراءها الغابة، أي أن اختيارها من طرف الكاتب لتكون البؤرة الموججة لعناصر الرؤيا و المحكي معا، يبقى محض اختيار و قد لا يعنيها هي بالذات، بمثل ما يعني شعوبا و بلدانا أخرى تعيش ذات الأوضاع أو ربما أكثر، يأتي في ريادتها البلدان العربية، و بتفسير أوضح الكاتب من خلال السارد ارتأى أن يتحدث عن كوبا درنا للشبهات، وحتى يتجنب ما من شأنه أن يشير إلى هوية المتحدث عنه من ناحية، و يتحرر من الرقابة الذاتية فيقول ما يحلو له بكل حرية و طلاقة من ناحية ثانية، و الدليل على ذلك أنه حرص منذ البداية أن "يحمل عنوانه ظلالة أبعد مما تشي به الكلمات المباشرة، فإذا اختار الكاتب الشاعر، الفنان فلأنه - و من المفروض - أن يكون أكثر تمردا على الأوضاع، و أكثر تشبثا بالحرية، و الجدران تشير إلى السجن الذي دخله الشاعر فعلا، و لكن بما أن الأمر يتعلق بـ "كوبا" فلعله ينظر إليها كآخر قلعة للشيوعية، جدران إيديولوجية و سياسية، بقدر ما تدفعه إلى المقاومة، تدفعه أيضا إلى التغرب و العيش في

مكان آخر" (263)، الشأن الذي يؤكد مرة أخرى أن مقصدية الكاتب تتعدى النطاق الجغرافي لكوبا، وهي في الأساس تستثير قضية صراع النخب مع السلطة وبالضبط صراع النخب الفاعلة، وتحاول أن تسلط الضوء على سجناء الرأي، من الذين رفضوا المساومة ولم يستكينوا فعمروا في السجون مطولا، أو الذين ماتوا فيه. الموضوع الذي لطالما دأبت الرواية العربية على تكراره و أوردته دائما يندرج "في سياق الانتقام من الشخصية رغبة في تطويعها وإجامها أو إسكاتها إلى الأبد، وليس في إطار إحقاق العدالة و معاقبة المخالفين للقانون و الأعراف، لأن أغلب السجناء و الشخوص المعتقلين هم من خيرة المثقفين الذين يمثلون زبدة المجتمع إما نظرا لأنشطتهم السياسية أو الثقافية، أو لجهرهم بأرائهم" (264) التي تخالف رأي السلطة.

و بتعبير آخر فإن اعتقال "أليسيو" لـ "ربع قرن" "ينسجم مع السياق العام الذي يسود المجتمعات (التي يحكمها الاستبداد)، و هو صراع بين السلطة و النخبة المثقفة، التي جاءت ببوادر التغيير و لوحث بشعارات التجديد و الإصلاح و الثورة ضد القمع، و التسلط الديكتاتوري لبعض الأنظمة، و كان على هذه الفئة أن تكون الضحية لأجل أن يشق الشعب طريقه إلى النور و الحرية و الحياة" (265). و بحكم أن الشاعر "أليسيو" لا يكتشف فقط زيف الشعارات الثورية التي كان اطلع عليها قبل و أثناء دخوله إلى السجن، بل يكتشف كذلك زيف أمريكا و شعاراتها الراقية للديمقراطية و الحرية بعد خروجه من السجن، في مضمار ما يعرفه عن سجن "غوانتانامو" ، بمعنى يوم يجد أن كوبا نفسها هي ليست كوبا التي خلفها وراءه عشية اعتقاله.

"... الناس مختلفون، السيارات تمر أمامي و المحلات تعرض الأشياء التي لم أكن أعرفها قبل اليوم، تغيرت ألوان الناس، تقليعة الشعر..." (الرواية/ ص: 335).

فإن هذا يفسر أن الفكرة الرويوية التي يتبناها المبدع تجعل مجمل الشعارات بما فيها الشيوعية و الإمبريالية في سلة واحدة، أي أن كلا منها تظل شعارات زيف فارغة المحتوى، تتمظهر بأقنعة و تضمر أخرى، تبدي الجميل منها و تتستر على القبيح، شعارات للاستثمار في الرأي العام، العالمي تارة و المحلي تارة أخرى، و رعاتها و مستخدموها أنفسهم (الشيوعيون و الإمبرياليون) يستعملونها مطية لتحقيق أغراض و مآرب مصلحة قد تكون سياسية أو اقتصادية أو ثقافية... إلخ، تخص زمرهم أينما كانوا و حيثما وجدوا.

و لكن بالرغم من هذا و مما يبدو في الاعتراف من إمعان في الواقعية و فضح للواقع السياسي العالمي، و تعريته و رصد ظواهر الخيبة فيه، فإنه أبقى على بصيص من الأمل و وبعض الإشراق المستقبلي، من خلال جعله الشاعر ينتصر في الأخير على ماضيه و مآسيه، و يعود إلى حياة الإبداع و النشاط، يجوب جامعات العالم، ناقدا محاضرا فينة، و شاعرا فينة أخرى.

66- اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة و ظلال التخيل، ملف (pdf)، موقع ميهوبي: Azzedinemihoubi.com/

67- إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، ص: 92/91.

68- إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، ص: 92.

"أحجية الإرهاب من وجهة نظر الآخر"

من عوالم السجن و النضال من أجل الحرية ينتقل ميهوبي في الاعتراف الثاني إلى إثارة قضية أخرى، لا تقل أهمية عن سابقتها، أسالت و لا تزال تسيل الكثير من الحبر، هي قضية الإرهاب من وجهة نظر الآخر، يثيرها من خلال قصة دونكيشوتية تروي مذكرات فنان تشكيلي إسباني، قضت خطيبته "كلارا" في تفجيرات "أطوشا (مدريد)"، التي تزامنت مع تاريخ الحادي عشر من مارس العام (2004)، فيقرر تفجير الكعبة على طريقة "أبرهة الحبشي" انتقاما لحبيبته من المسلمين، و مع هذا القرار يبدأ العد التنازلي للقصة، حيث يجد "رفائيل" ضالته في فاطمة المغربية "الحراقة"، التي بعد أن يتعرف عليها لفترة وجيزة يرتبط بها، واضعا في حسبانته أنه عبرها يتسنى له بلوغ هدفه، و يقتضي منه هذا الانتظار و التكتّم لأكثر من ثلاثين سنة، و لكن يوم يتأهب لتنفيذ مخططه يتراجع بسبب "رؤيا" مروعة/ حلم، تجعله يراجع نفسه ويعود إلى رشده، حيث يرى فيما يرى النائم أن "أبرهة" ينهره، و حمامة بيضاء تقف عند الكعبة.

"... كانت الرؤيا التي حملتني على نعش إلى مكة هي اللحظة التي استعدت فيها رفائيل التائه في عوالم الثأر، شكرا شكرا لك يا أبرهة لأنك انهزمت، فتلّمت منك أن الفيلة لن تدوس على الحق، و أن الطيور لا تبتغي الظلم" (الرواية/ ص: 242).

و هكذا يتراجع "رفائيل" عن فكرة الانتقام، و أكثر من ذلك يحاول التكفير عن ذنبه، و عند هذه النقطة يتوقف الاعتراف الذي أطرف ما فيه ما تقوم به فاطمة في آخر المطاف. "...و ما إن توقف التصفيق حتى وقفت فاطمة و صعدت إلى المنصة أمام دهشة الحضور، و نظرت مليا في وجه رفائيل ثم صفعته بيدها، و ارتمت في أحضانها بينما كان يضحك لأنه انتصر على الإثم و الصمت والحب..." (الرواية/ ص: 442).

و بشكل عام إذا كان الموضوع الرئيس الذي يعالجه الاعتراف هو مسألة الإرهاب و الانتقام من المسلمين، فإن رؤيا العالم لا تبقى حبيسة ذلك، بل تعرج على موضوع آخر هو قضية الهجرة غير الشرعية، و لذلك - و حتى نستوفي الاعتراف حقه - ينبغي التوقف بالدراسة عند كل موضوع على حدى، بالرغم من أن هناك نقاط تماس و تقاطع ما بين الموضوعين.

أولا: الانتقام من المسلمين تحت أحجية الإرهاب:

الجدير بالإشارة إليه في البداية، أن هناك روايات كثيرة تناولت مسألة "الإرهاب الدولي" و التفجيرات الإرهابية، و خاضت في أبعاد هذه الظاهرة الجديدة القديمة، و على الأخص منذ الحدث العالمي المدوي، هجمات الحادي عشر من سبتمبر (2001)، و لكن أغلب تلك الروايات تباحثت المسألة من وجهة نظر الشخصية/ الفرد العربية، التي تعرفت على الظاهرة إما عن كُتب مثلما هو الشأن للجزائر و إما عبر وسائل الاتصال المختلفة المباشرة و غير المباشرة كما هو الشأن لباقي البلدان العربية، مما جعلها تعبر عن رؤيا العرب/ المسلمين لهذه الأحداث، بينما اعترافات أسكرام

في مذكرات "رفائيل رامون غابريلا"، الموسومة "الفجيعة على أستار الكعبة" نلفاها تعكس الآية لتنتقل لنا رؤيا الإنسان الغربي إلى الأحداث الإرهابية، وبمعنى أدق رؤيا غربي عاش الأحداث عن قرب و كتب، كون التفجيرات وقعت في بلاده، و خطيبته التي كان يحبها حبا جما قضت فيها.

و على هذا الأساس سنكون من ناحية أمام رؤيا للعالم تتبناها شخصية غربية، و من ناحية ثانية أمام مروي يطالعنا بالحدث عن قرب، باعتبار الشخصية قد عاشت الحدث في محيطه و بتفاصيله، و من ثم يفترض أن تعبر بكل وضوح و من أعماق جوارحها عن رؤياها للإرهاب و (الآنا) - الآخر بالنسبة إليها - العربي/ المسلم، المتهم بالضلوع فيها، و هو ما يفهم منه أن رؤيا العالم التي يسيجها ميهوبي في هذا النطاق تتغيا وضع القارئ في معين نظرة "الآخر" إلى "الآنا" العربي/ المسلم بخصوص قضية الإرهاب أو بالأحرى، كيف ينظر الآخر إلى المسلم في ظل حدث العصر "الإرهاب" !!!

فالسارد و إن كان غريبا و بالضبط أوروبيا، إسباني الجنسية و المنبت، فإنه لا يعدو أن يكون مجرد أداة في يد الكاتب يتحكم فيها كيفما يشاء و يفعل بها ما يشاء، و من ثم فالمحكي أولا و قبل كل شيء هو محكي المبدع و الرؤيا هي رؤياه، أراد في ضوئها مستعينا بسارد ينتمي إلى الضفة الأخرى أن يقدر رؤيا الغرب لنا و يستبطن الأسس التي يعتمد عليها كمعايير في ذلك.

و من هنا تصبح الرؤيا ككل في أبعادها و جزئياتها الدقيقة، محاولة للنفاذ إلى الجانب الآخر لإنتاج صورة طوبوية عن ذاته تطالعنا بأفكاره و عواطفه و كذا مواقفه بشأننا، في مضمار أحجية الإرهاب التي أضحت لصيقة بنا كما يلتصق الدنس بالثوب الأبيض، بسبب تبني تنظيم القاعدة للكثير من الأعمال و التفجيرات الإرهابية، كما هو الحال لتفجيرات أطوشا الإسبانية (مدريد)، مثار محكي السارد في هذا الاعتراف.

من بداية الاعتراف تتمظهر رؤيا العالم السوداء التي يحملها السارد المشارك/ رفائيل عن الإسلام و المسلمين و كل ما يرمز إليهم، حيث يعلن من الصفحة الافتتاحية عن مقدار الحقد الذي كان يعتل بداخله تجاه "الآنا" المسلم، محملا إياه مسؤولية تفجيرات أطوشا و كل الحوادث الإرهابية في العالم.

"... لم أكن محاربا يقود وراءه آلاف الفرسان ليدمر القلاع و يدك الحصون، و يترك في كل معركة آلاف القتلى و كثيرا من الخراب، و لكنني كنت وحدي أحمل أثقالا من الحقد الذي ظل يعتل بداخلي حتى اللحظة التي تقيأت فيها ذلك الشعور بكراهية العرب و المسلمين..." (الرواية/ ص: 360/359).

و أغرب ما في الأمر فيما يعترف به الفنان التشكيلي، و الذي يعبر عن رؤيا الإنسان الغربي إلى العالم الإسلامي أو على الأقل شريحة واسعة منه، أنه يبوح بحقيقتين على درجة كبيرة من الخطورة، الأولى: أنه يستصدر الأحكام عبثا عن المسلمين و بصفة استباقية، بل و بتعميم مفرط دون أن يستفسر عن الأمر أو يكلف نفسه عناء البحث عن ملابساته و خلفياته و الجهة التي تقف وراءه، فما يبادرنا به المروي أن رفائيل منذ اللحظة التي قتلت فيها حبيبته يتهم المسلمين و يفكر

في الانتقام منهم، أي أنه إنساق وراء عواطفه وقلبه فأثر الحقد و الثأر على أعمال العقل و التحلي بالرزانة، اعتقاداً منه أن تبني القاعدة للعمل الإجرامي يعني كل الأمة الإسلامية، و هكذا تسلل إلى قلبه هاجس الانتقام، و وجد أنه لا يستوفيه إلا تدمير الكعبة الشريفة على رؤوس المسلمين.

"... أنا لم أبدأ الحرب على هؤلاء الذين خرجوا من كهوف أفغانستان و أزقة الدار البيضاء وجبال الجزائر، هم من وضع المتفجرات في محطات أطوشا و آل بوزو سانتا أوجينا، سأعيش للون واحد هو الأحمر القاني، و لن يمسخ أحزاني سوى سيل من الدم على أستار الكعبة... سأنتقم..." (الرواية/ ص: 392).

و ما يفصح عنه الشاهد يبدو أجلى مثال على الفكرة التي يوججها المبدع، بمعنى حقيقة الأحكام المسبقة التي يقيمها الآخر عنا، فعندما يضع رفايل الجميع في سلة واحدة، و يأتي على ذكر (أفغانستان و المغرب و الجزائر)، هذا لا يعني أن الأثر الذي تركه فيه الحادث، و الإحباط الذي عشن بداخله جراء مقتل عشيقته هو الذي دفعه إلى قوله السابق، بل يعني أنه مشحون و ممتلئ حد الثمالة بالأفكار المسبقة عن المسلمين و العالم الإسلامي بما جعله لا يتدارس المسألة بروية، و لا يحاول اكتشافهم بموضوعية و حيادية، فلكونه استكان للنظرة السلبية وتركها تكتسحه وتسيطر عليه، افتعل العكس تماماً بأن سارع إلى اتهام الجميع زورا و بهتاناً، و أصدر حكمه مباشرة على ما وقف عليه بلا أدنى تفكير مسبق.

و طبعا تفكيره هذا لا يبدو تفكيراً معزولاً أو يتعلق بشخصه فقط، بل ينسحب على الإنسان الغربي ككل، و لنكون منصفين - نقول - ينسحب على شريحة المتطرفين أو من هم على شاكلة رفايل، والدليل على ذلك ما تشي به الحقيقة الثانية التي تأتي مكملة للحقيقة الأولى في جانب الرؤيا السوداء القاتمة عن العالم الإسلامي، إذ نلفى فيها رفايل ينكأ جراح المسلمين و يخدش ذاكرتهم ممارساً الاستفزاز، و هو يستعيد في حضرتهم تفاصيل الذاكرة الجريحة و الماضي المؤلم الذي عاشه أجدادهم في بلاد الأندلس عندما استباحه الفرنجة و الأوروبيون بكل تجلياته الخطيرة، التي مع أنها تحمل في طياتها الخزي و العار بالنسبة للآخر، هي بمنظور رفايل تجسد فصول الانتقام من المسلمين و تذكرهم بانهزامهم و بتعداد خيبتهم و إحباطاتهم التاريخية. (المتلاحقة منذ سقوط الأندلس)، مثلما هو الشأن عندما يسترجع بكل غلظة و تبجح مأساة أهل الأندلس مع مدونة "ألفونسو مانريك"، المفتش العام لمحاكم التفتيش و أسقف إشبيلية، أو و هو يورد هذه البنود كاملة، تلك البنود التي وضعت خصيصاً لإبادة المسلمين و محو الديانة الإسلامية من المنطقة.

"... و هي التهم التي تطير لها رؤوس من يخفون إسلامهم، أولئك الذين يسمون الموريسكيين أو الغرباء... إذا قالوا أن الدين المحمدي هو الأحسن، و أنه لا يوجد غيره للوصول إلى الجنة، وأن المسيح كان نبيا و ليس إلها... إذا صاموا رمضان و راعوا ذلك أثناء عيد الفصح و سلموا بعض الصدقات... إذا قاموا بالصلاة و حولوا وجهتهم إلى الشرق، و تم ذلك فوق حصير أو قطعة قماش..." (الرواية/ ص: 360).

و الموقف نفسه نلقى عليه السارد مع حادثة سقوط غرناطة، حيث يوردها و هو مفعم بالحيوية و النشاط كله انتشاء، و أسوأ من ذلك يتقد حقا على العرب و المسلمين.

"... هل تذكرين يا فاطمة يوم ذهبنا إلى غرناطة؟ كان اليوم الثاني من يناير 2014، أنت لا تعرفين دلالة هذا اليوم، ففيه انطفأ حلمكم و انهار حكمكم و تلاشى ملككم، أنتم العرب المسلمون، هل تعرفين أن حصار غرناطة جعل بني الأحمر يأكلون خيلهم و كلابهم و قططهم، و لم تنفعهم قصورهم المنمقة بالألماس و لا سيوفهم المطلية بالذهب... كنت سعيدة في ذلك اليوم لأنك زرت قصر الحمراء، و كنت أسعد لأنني كنت أرى أبا عبد الله الصغير و هو يخرج باكيا و لا منجاة له إلا الموت بعيدا في فاس.. كان عليك أن تزوري قبره لا قصره. و لم تعرفي في تلك الساعة قدر سعادتني كنت كملاك مجنح.."(الرواية/ ص: 320) [هذا المقطع مأخوذ من نسخة الرواية الإلكترونية الموجودة بموقع ميهوبي، وهو يختلف عن الموجود في النسخة المطبوعة، يبدو أن هناك خلافاً].

و مثل هذه المواقف التي إما يبدي فيها السارد/ المشارك سعادته و انتشاءه بما لحق المسلمين على مر التاريخ، و إما حقه و كراهيته لهم و لما صنعوه من إنجازات، كثيرة و متعددة - لا يسعنا مجال الدراسة لتعدادها- كلها تصب في خندق العدائية للعالم الإسلامي و تعج بالصفات السلبية عنه، و أدهى و أبشع ما فيها أنها ترد في شكل أحكام مسبقة، توارثها رفانييل و أبناء جلدته أبا عن جد، و ما أحجية الإرهاب في صلتها الملتصقة بالمسلمين، إلا الشماعة التي يغطون بها على مواقفهم المتوارثة أصلا عن "الأنا" المسلم، التي يتصورون فيها هذا "الأنا" (الجمعي) مجتمعا مترمنا مغلقا على نفسه رافضا للآخر، تستشري فيه العنصرية و التمييز و الرفض، و يسحبون من تحت أقدامه كل صنيع أجداده و أسلافه و يلحقونها بأنفسهم، أو يتبنونها مع أن معالمها لازالت شاهدة على مجد و حضارة المسلمين و لا ينكرها إلا جاحد حاقد.

"... الآثار التي تشهد على عظمة حكم العرب... و يضيف ليس هناك من أقام سبعة قرون من الحضارة... الأندلس أعجوبة في التاريخ..." (الرواية/ ص: 404).

"... لو صدقتك لقلت أن العالم اكتشفه البربر و شيده العرب... و يأتي مؤرخوكم اليوم ليقولوا بل عرب الأندلس هم من قادوا "كولومبس" إلى العالم الجديد، و قبل هذا قلت إن فاسكو دي غاما، ماكان ليكتشف طريق الهند لولا أحمد بن ماجة..." (الرواية/ ص: 420).

و فق هذا المنطق يتمثل الآخر/ الغربي الأنا/ المسلم، فلقد شكل الدين الإسلامي الذي لا يتوقف عن الانتشار، و الحقد الذي توارثه (الآخر) عن المسلمين تاريخيا هاجس عدا بالنسبة له، تحول بمرور الوقت إلى آلية للرفض و الطرد في الثقافة الغربية، وجدت لها بانتشار موجة الإرهاب واكتسابها للصبغة العالمية المناخ المناسب، و كذا المبرر و المسوغ للجهر بالعداء، و إصاق التهم بمختلف أشكالها و تعدد ألوانها بالأنا/ المسلم جزافا.

و نستجلي من هذا أن الإشكال الرويوي الذي يطرحه الكاتب مؤداه، أن عدا الآخر للأنا قديم جدا و له جذور و امتدادات موعلة في أعماق التاريخ، تمتد من عام الفيل عهد أبرهة الأشرم

،مرورا بإسقاط آخر قلعة للمسلمين هي غرناطة، فمدونة "ألفونسو مانريك"، إلى أحجية الإرهاب التي أوجدها الآخر و قام برعايتها ليرمينا بمختلف الأوصاف من قبيل الإرهابيين والقتلة و ما شبه ذلك، ليمهد الطريق لاحتلال و انتداب جديدين لهذا "الأنا" أو وصاية أو ما شبه ذلك. ومن ثم فتهمة الإرهاب ما هي إلا أحجية العصر، و الشجرة التي تغطي وراءها الغابة، تمكنت من خلالها الأنظمة الغربية عبر مخابرها الاستراتيجية و مخبريها من تجديد موروثي الحقد و الكراهة في نفس الإنسان الغربي، و وخز مناطق العنصرية بداخله، و تأليب مشاعره تجاه العالم الإسلامي، أو بالتعبير السياسي توجيهه و تحويل أنظاره تسعون درجة نحو الغول الذي يتهدهد القادم من عالم الشرق. و لأن هذا الأمر تم الإعداد له مسبقا و هو متوارث - كما سبق الإشارة إليه - انتشر بسرعة البرق خاصة بعد أن مهدت له الطريق الإمكانيات الضخمة التي يحوز عليها الغرب، من إعلام ثقيل و وسائل دعائية مغرضة، جعلت الحيلة تنطلي بسهولة على الإنسان الغربي، فراح تحت طائل التوجيه المبرمج المغرض، يتمثل الإنسان العربي المسلم صورا مشوهة، أقامها على كاهل الدين و العرق، و سلوكات "العنف و الإرهاب" اللذان يتلقى مشاهدهما من وسائل التوجيه إياها، وشينا فشيئا صار الانسان الغربي يتداول أخبارا مشوهة عن الأنا، أي تميز هذا (الأنا) مثل (العنف، الإرهاب، القتل...) و غيرها من الأوصاف و الألقاب العنصرية.

وهكذا أمسى هذا التمثل في عدانيته و عنصريته، يسيطر على مخيال المجتمع الغربي أو يجسد المتخيل الذي يسم المجتمع الغربي، و المتخيل بتقدير "بول ريكور" هو رديف الفكر الإيديولوجي... باعتبار الإيديولوجيا نظاما من الأفكار و التمثيلات الجماعية التي تحمل الوهم والزيف، و الإشارة إلى الواقع ذاته⁽²⁶⁶⁾، و هو أيضا - أي المتخيل - "نسق مترابط من الصور والدلالات و الأفكار و الأحكام المسبقة التي تشكلها كل فئة أو جماعة أو ثقافة عن نفسها و عن الآخرين"⁽²⁶⁷⁾.

و بناء عليه يغتدي ما اعترف به رفايل على امتداد فقرات و صفحات المذكرات، و نخص بالذكر المغامرات الدونكيشوتية التي قام بها بدقة متناهية على طريقة عملاء المخابرات المحترفين، بدءا من تعلمه اللغة العربية و ادعائه الإسلام ليتمكن من الاندساس وسط المسلمين، فمرورا باستدراجه فاطمة المغربية (الحرافة) إلى مشروعه و تكتمه عليها لأكثر من ثلاثين سنة، فانتهاه إلى طريقة الحوارات و المناقشات التي يخوضها و التي تنم عن أحكام مسبقة هو محقون بها، كل هذا يغتدي محض أنموذج مصغر لتوجه إيديولوجي و اعتقاد يسودان في أوساط عالم الآخر، يعبران في ماهيتهما عن فكر متطرف تتبناه جماعات متطرفة تكن العداء للعالم الإسلامي، تسعى بكل الوسائل إلى نشر هذا الفكر في أرجاء بلادها عبر ممارسة التضليل و الكذب على مواطنيها، بتقديم المسلمين في أشكال مشوهة، تصورهم إرهابيين أصحاب عنف، متخلفين يبغضون الآخر، و تنعتهم بمختلف الأوصاف، القتل، المرعبين، و بصفة إجمالية الغول القادم من الشرق.

69- د. كاظم نادر، تمثيلات الآخر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص: 20.

70- المرجع نفسه، ص: 20.

و إلى هنا فرويا العالم في الاعتراف ككل، و إن كانت تعتمد على مروي يقترب من كل شيء إلى السيرة الذاتية و المذكرات اليومية، فإنها أيضا رؤيا سجالية تجابه أسئلة الذاتين (الأنا و الآخر) بمكوناتهما الفلسفية و العلانقية و المعتقداتية في تجاذباتها و امتداداتها، بمنطق الحوار و العقل و منطق المرجعي و الموجود في الراهن الآني الذي يعرفه العام و الخاص، و تلامس فكرة العنصرية و التطرف و الأحكام المسبقة التي توقع الذات في الغالب في أخطاء جسيمة تؤدي بها إلى سلوكات مشينة تؤذي صورة الثقافة و الإنسان معا، لأنها من حيث الجوهر سقطات فكر وتفكير، تكون نتاج الانغلاق و التعصب الجاهل لـ "الفكرة" و "الأنا"، الذي غالبا ما ينتهي إلى حقن الذات بهواجس رهيبية و صور مشوشة، تجعلها تنساق وراء التطرف و الحماقات الخطيرة غير القابلين للغفران و التدارك، كونهما ينطلقان من مشروع فتنة قد يفضي إلى خراب العالم و دماره.

ووعيا من الكاتب بهذا، انتشل بطله من ارتكاب الحماقة و الجرم، و جعله يعود إلى رشده وجادة الصواب في آخر المطاف، بأن أحالنا على توبته و تكفيره عن ذنبه بالاعتراف من ناحية، و بأن جعل فاطمة زوجه تصفحه ثم ترتمي في أحضانه، مسوقا لفكرة التوبة التي يليها الصفح، و أطروحة التسامح الحضاري التي تنشئ بعث التسامح و التعايش بين الشعوب و الحضارات.

ثانيا: الهجرة غير الشرعية:

الرؤيا الثانية التي يحتفل بها الاعتراف و نجدها على صلة من قريب أو بعيد بالرؤيا الأولى، ولا يمكن إدراجها في خانة المرتبة الثانوية لكونها تأخذ حيزا معتبرا في مذكرات رفائيل، هي رؤيا تهجس بإشكال الهجرة غير الشرعية من ناحية، و بإشكال الأدمغة العربية المتواجدة على الضفة الأخرى من ناحية ثانية. ففي الإشكال الأول يقودنا الكاتب إلى حقيقة محنة الهجرة السرية، التي اتسعت رقعتها بشكل لافت و خطير جدا في غضون العشرية الأخيرة و تعرفها الجزائر أيما معرفة، الهجرة التي تتم عبر امتطاء قوارب و مراكب الموت من طرف المهاجرين العرب و الأفارقة يوميا و بوتيرة اعتيادية من نقاط انطلاق مختلفة في المغرب العربي، تأتي في صدارتها الجزائر والمغرب، يسعى ممتطوها إلى بلوغ الضفة الثانية من البحر المتوسط، إما بحثا عن لقمة العيش و ملاذ آمن و هامش من الحرية في أوروبا بعيدا عن أساليب التضييق و الدكتاتورية، و سياسة الأمر الواقع و الإجبار، وإما هروبا من البطالة و شظف العيش و البيروقراطية و اللاعذالة، أو بتوصيف عام هربا من أقدارهم المحتومة التي جنتها عليهم أنظمتهم - الحاكمة - المعتوهة، والأعراف المجتمعية البائدة كما هو الشأن لـ "فاطمة المغربية" التي اضطرت تحت طائل الإكراه الذي مارسه عليها عائلتها (إجبارها على الزواج من ابن خالتها)، اللجوء إلى الهجرة السرية أو بالتعبير الجزائري القح الذي وظفه ميهوبي لغايات دلالية "الحرقة"، في رحلة شاقة محفوفة بالمخاطر قطعتها من المغرب إلى إسبانيا فرارا من قدر محتوم.

"... و لم يمض يوم واحد في كازا حتى وجدت نفسي داخل دهليز قريب من مدينة مليلية مع ثمانية من الحارقة، امرأة جاوزت الأربعين... و معنا ثلاثة من الأفارقة، لاحظت أن أحدهم يرغب بالتحدث معي، و قال إنه يخشى أن يخفق هذه المرة، فقد جرب الهروب ثلاث مرات و يتم طرده..." (الرواية/ ص: 396).

"... و انطلق القارب في اتجاه الشرق بسرعة مذهلة، فأصاب بعضنا دوار، و كنت أقرأ صورة الإخلاص، و استحضرت كل أفراد عائلتي حتى إبراهيم لكانني شعرت بندم في تلك اللحظة لما أقدمت عليه... و بعد عشرين دقيقة تراجعت سرعة القارب... فقالت لي المرأة لو كنت أعرف أن قلبي سيخرج من صدري لما فكرت في الهروب..." (الرواية/ ص: 397).

و لأن ميهوبي شأنه شأن أبناء جلدته من الجزائريين يعرف هذا العالم (عالم الحرقه) جيدا، وجنايته على جحافل الشباب من مواطنيه الذين يبلغ القليل القليل منهم الضفة الأخرى، بينما الغالبية تموت غرقا في عرض البحر مخلفين عائلات تبكيهم ليل نهار، قدم توصيفا في منتهى الدقة لهذا العالم، لا من حيث لباس الخوف و المخاطر المحدقة للذان ألبسهما له، و لا من حيث أشكال البشر و جنسيات المعتادين على ركوب قوارب الموت فقط، و لكن من حيث الخطوات و طريقة المعاملة التي تسبق و تلي رحلة الحرقه، و الأحاديث التي يتجاذبها المهاجرون و سماسرة الهجرة السرية، إذ أبدى معرفة جيدة بما يدور في كواليس هذا المجال، من قبيل السرية و الثمن المدفوع لقاء الرحلة، و المراحل التي يقطعها المهاجر... إلخ. الأشياء التي بإضافة مصطلح "الحرقه" إليها يضحى ملمحها واضحا و لا غبار عليه، و هو أن ميهوبي إذا كان يخص بالذكر في قصته حيز وشخصية مغربيين، فإنه يومئ ضمنا إلى الجزائر و يستهدف ككل عبر الفن المتخيل إمطة اللثام عن ظاهرة الهجرة غير الشرعية التي أمست بمثابة الوباء، كونها أضحت تتآكل ما لا يعد و لا يحصى من خيرة أبناء و شباب إفريقيا بعامة و الجزائر على وجه الخصوص، و برغم تضاعف و تزايد قوافل الهاربين الذين معظمهم ينتهون موتى غرقا تحت أمواج و عواصف البحر، أو طعاما لحيتانه في مواقف و مشاهد مرعبة تطالعنا بها وسائل الإعلام يوميا، لازالت الوصايا و السلطات في الجزائر و المغرب و بلدان إفريقيا تقف موقف المتفرج مكتوفة الأيدي، لا هي تصنع شيئا من منطلق ما يمليه الضمير لإيقاف الظاهرة أو القضاء عليها من خلال مخططات و مشاريع تنموية أو حملات تعبئة توعوية، و لا هي استحت من نفسها، إن لم يكن أمام شعوبها فعلى الأقل من الآخر الذي اتخذها أبناؤها ملاذا يلجؤون إليه.

و بالمقابل لازالت الظاهرة تمثل هاجسا بالنسبة لشباب القارة، يقترن في كثير الحالات بهاجس الحلم المصيري، كون البعض يرى فيه الملاذ الآمن بعيدا عن الضغط و الإكراه، و البعض لقمة العيش، و البعض الآخر العدالة و الحرية... و سواها من الأمور المفقودة في بلدان القارة الإفريقية.

"... و لحق بي خمسة من العابرين من بينهم ذلك الإفريقي، الذي ظل يسجد لله حتى ظننت أنه جن، فيقول الحمد لله.. الحمد لله.. و فهمت أنه لا يصدق أنه هذه المرة بلغ الشاطئ..." (الرواية/ ص: 398).

و على ما يبدو - في مضمار هذه الرؤيا - الكاتب يحمل هما كبيرا بهذا الخصوص، بل هو مضغوط و مسكون بإشكال الهجرة السرية في جانبها المأساوي، و دليل ذلك أنه تناول الظاهرة في فصل آخر، هو فصل القصة الأم التي تفرعت عنها الاعترافات، و اقترح حلا للقضاء عليها، جسده في فكرتين أساسيتين و لكن في زمن الحلم (المستقبل).

في الفكرة الأولى: رأى أن الضرورة تفترض تفعيل حوار الشمال جنوب حول آفة الهجرة غير الشرعية، و دعوة الغرب إلى التخلي عن الأنانية و التحلي بروح الإنسانية و المسؤولية بالانفتاح على عالم الجنوب.

وفي الثانية: تصور أن الكفيل بالحد من الهجرة السرية يقتضي إخراج مدن الجنوب من العزلة، والاستثمار فيها عبر تحويلها إلى مدن متحضرة، تمتلك ما تمتلكه كبريات مدن أوروبا و تحوز على حياة العمل و الرفاه و الحرية و الديمقراطية، و مثال ذلك حسب شطحات المبدع - و إن لم تكن مستحيلة - تمناست بالجزائر و قد أمست "تام سيتي" كما تخيلها بعد ثلاثين عاما، تقف فيها ناطحات السحاب شامخة، و يتقاطر عليها السواح من مختلف مناطق العالم.

الإشكال الثاني الذي يحيط به ميهوبي عناية القراء بين ثنايا الخطاب المسرود في مضمار رؤياه للعالم و الدينامية الحكائية، هو مسألة الأدمغة العربية و على الأخص الأدمغة المغربية (المغرب العربي) المهاجرة، المتواجدة في أوروبا و أماكن مختلفة من العالم، ألمح إليه بطريقة ذكية موظفا شخصية "فطيمة" لهذا الغرض، إذ يشخص الاعتراف متخيل الرحلة السرية كهروب من واقع يرزح تحت طائل الإكبار، لا مكان فيه لخيار و كلمة الفرد، يضطر الفرد/ البطلنة فطيمة إلى الهجرة ليلا و ركوب المهالك و المخاطر، و هي في غمرة ذلك لا شيء بلا اسم و لا عنوان، لتعود في وضح النهار إلى بلادها مغمورة بالأضواء الكاشفة و عدسات الكاميرات مخطوبة الود من طرف جامعات موطنها و مسؤوليه، بعدما اكتسبت الاسم و العنوان هناك في بلاد الآخر أوروبا (إسبانيا).

"... و في المرة الرابعة عدت إلى مراکش و ألقيت محاضرة حول الأبعاد الضمنية في قصر الحمراء، و اهتمت بك وسائل الإعلام المغربية كثيرا، و كتبت إحدى الصحف" المغربية التي عبرت البحر سرا تعيد أمجاد الأندلس جهرا" (الرواية/ ص: 418).

و ما نستجليه من الشاهد أن خطاب الكاتب لا يهجس بقصة مهاجرة شاذة أو معزولة، بمقدار ما يهجس بقضية شريحة برمتها تنن في أوطانها و تتألم تحت طائل واقع يفرض عليها الاغتراب القسري، كونه يوصد الأبواب أمامها و يتنكر للإبداع و المواهب، واقع كله قيود و حواجز و عراقيل، إن على صعيد السلطة و إن على صعيد العادات و الأعراف و التقاليد، مكبل بمرضين مزمنين هما الإقصاء و النكران، و لهذا هو لا يعترف بمكانة النخب و دورها الطليعي في ميادينها و مجتمعاتها، يغض عنها الطرف غير مكترث بحاجياتها و مشاكلها و مطالبها.

و لكن العجيب في كل هذا أو بعبارة أوفى المفارقة التي تؤشر على سذاجة ما بعدها سذاجة، أن هذه النخب عندما تلجأ إلى موطن الآخر و تشق طريقها في الفضاء و المناخ المساعد، حيث وفرة الإمكانيات و الغياب التام للجحود و النكران، فيحالفها النجاح و تغتدي في عداد الأسماء اللامعة المخطوبة الود، المعترف بها من قبل الآخر، تجد مسؤولي وطنها الأصلي يتملقون إليها ويهرعون إلى الاعتراف بها و هم يفترشون لها البساط الأحمر بمناسبة و غير مناسبة، و وسائل الإعلام هي الأخرى التي مارست عليها التعظيم يوم كانت في عرينها، تتراعى تتسابق إليها لتحظى منها بكلمة أو ابتسامة، لكان المرض العضال الذي أصاب العرب عموما و المغاربة خصوصا

، يجعل العربي كان من كان (268) يحيا في ظل الاغتراب و النكران، لا يسمع له صوت أو أنين إلا إذا شاع و ذاع اسمه و صيته على الضفة الأخرى و احتفلت به منابر الآخر و جامعات و إعلام الآخر.

هذه الحقيقة المرة التي تهجس بالإجحاف الممارس في حق النخب، و تنم عن مفارقة صارخة تعترى أوصال و مفاصل البنية المجتمعية العربية، هي الإشكالية الرؤيوية التي يطرحها الروائي في قصة "فاطمة المغربية"، كاشفا من جانب واقع حال الأدمغة المغاربية التي اضطرها الاستهتار و النكران إلى مغادرة بلدانها و الإقامة ببلاد الآخر، و من ثم خدمة هذا الآخر، و فاضحا من جانب ثان حالة الانقسام المرضية التي تتخبط فيها المنظومة المجتمعية ككل بما جعلها تمارس الازدواج في التعامل مع نخبها، لا تعترف بهم و هم بينها، فيما تعترف بهم و قد أمسوا أهل حظوة عند الآخر.

و يعني هذا أن الرؤيا تسلط الضوء على إشكالية تنطوي على إشكالية، وبتفسير آخر إنها تتمظهر من حيث الشكل العام خاصة ومحصورة تتعلق بالهجرة السرية و غير الشرعية إلى الغرب، و بالضبط من شواطئ المغرب إلى إسبانيا، و من هذه الناحية هي لا تختلف عن إشكال الهجرة السرية المعبر عنه في الروايات العربية الأخرى، في حين لدى الوقوف على ما يلفظه الخطاب من حمم دلالية بين جنباته، نكتشف حقائق غاية في العمق تحيلنا على أن القصة تتأطر ضمن نسق موضوعاتي (تيمات) يوسع المتخيل و يخصب حوضه الدلالي، تتغيا النبش في قضية الهجرة السرية في حيثياتها الدقيقة الشائكة، لتقديم تشخيص دقيق للظاهرة في أبعادها المورفولوجية والسيكولوجية و السوسيولوجية. و بالتالي فميهوبي إذ يصدق بحيثية المفارقة التي تسود المنظومة المجتمعية المغاربية (العربية) يقحمنا في إشكالية - بمثل ما أشرنا - معقدة و شائكة ذات بعدين إشكاليين.

- إشكال ازدواجية خطاب التعامل الذي تمارسه المنظومة المجتمعية.

- إشكال تبجيل الآخر و تقديسه و التبعية له.

و إذا كان الإشكال الأول ينم عن خطورة كبيرة، كونه يشخص حقيقة الورم الذي تعاني منه المنظومة المجتمعية ككل و المعرفية على الأخص، أي ورم النفاق الذي انتشر في خلايا مجتمعنا فأنتج حالة الانقسام التي نعيشها، فإن الإشكال الثاني أخطر و أفظع منه، لأنه يعبر عن مأساة حقيقية تنخر كاهل المنظومة هي أعتى وأدهى من الورم السابق، لسبب بسيط هو أن قضية الهروب إلى الآخر أو اختيار اللجوء إليه كملأذ أو حكم أو كشهادة أو إجازة، ليس ذنب المهاجرين الصغار من الأفراد المسحوقين، أو فئات تحيل على شرائح مجتمعية بعينها عادة ما تكون في طليعة ركب المهاجرين على سبيل (البطالين، الفقراء، المعوزين، الباحثين عن حياة الحرية و الرفاه...)، و ليس أيضا حكرا عليهم بمفردهم، و إنما هو إشكال منظومة برمتها تبجل الآخر ولا تتوانى عن تقديسه، بدليل أنها لا تعترف بأبنائها إلا إذا أمسوا مخطوبي الود من طرف الآخر.

71- ونقولها بصريح العبارة حتى لو كان هذا العربي في مرتبة "أينشتاين".

ولأن هذا المرض تمكن من المنظومة ككل، أضى المثقف في العالم العربي عموماً والمغربي خصوصاً، إدراكاً منه للوضع المرضي المستشري في البنية المجتمعية، يهرول إلى أوروبا أو أمريكا إذا ما أراد أن يثبت ذاته، والأمثلة في هذا الشأن عديدة ولا حصر لها.

لقد استغل الكاتب هذه القصة ليقحم كل آرائه و مواقفه بخصوص هذه القضية الحساسة التي توترق عديد الفاعلين و المنظمات في الشرق و الغرب، ومن خلالها فتح فجوات لينتقد السلطات والمثقف، و ليعرب عن قلقه بشأن الأوضاع البائسة التي تحيا في كنفها شعوب المنطقة المغاربية، و كذا حسرته على الحال المؤسفة لشبابها الذي أمسى بلوغ الضفة بالنسبة له بمثابة الحلم، وبمثابة الخيار غير القابل للجدال و النقاش، بالرغم من علمه المسبق بأن احتمال بلوغ الضفة الأوروبية في قوارب الموت يساوي واحداً في المائة، و احتمال الموت يساوي (99) بالمائة.

ولانضغاط الكاتب بهذا الموضوع حرص كل الحرص على تعريته على صوره الدراماتيكية المؤلمة وإضاعة جوانبه الداجية، ولهذا لم يسلط الضوء على فاطمة المغربية بمفردها بل على نماذج بشرية متنوعة من القارة الإفريقية (الجزائر، المغرب، أدغال إفريقيا).

"... كأن المركز محشر أغنام أو إحدى أسواق الهند العتيقة ففيه أعداد كثيرة من الحراقة القادمين من الجنوب، أشكال و ألوان... كان بالقاعة إحدى عشرة امرأة، منهن ثلاث نساء إفريقيات و البقية من المغرب و الجزائر، كن جالسات و كأنهن في مأتم... أخذتنا شرطية إلى حمام قريب وأغلقت علينا بمفاتيح، و قالت أمامكم ساعة و نصف لتنظيف أجسادكن من أملاح البحر والأوساخ، و قبل أن تكمل جملتها أجبتها باللغة الإسبانية: "إنهن نساء شريفات و الفقر ليس وسخاً"، فنظرت إلي ملياً ثم سألتني، ما لذي جاء بك إلى هنا و أنت تحسنين الإسبانية؟ قلت جاءت بي هضبة الدموع (La guetade lagrimos) " (الرواية/ ص: 401).

"وقضيت ثلاثة أسابيع أستمع إلى قصص لو دونتها في كتاب لنلت من ورائه ثروة وشهرة، فكل واحد وواحدة من الموقوفين وراءه قصة تختزل مأساة أهل الجنوب المأخوذين بسحر الشمال وجنة أوروبا، و أذكر أن واحداً قال: امنحوني يوماً واحداً في مدريد أشاهد فيه مساء إسبانيا... و أشاهد فيه مباراة الريال ثم اشنقوني في أي ساحة..." (الرواية/ ص: 402).

و قد يبدو مما يرشح عن الشاهدين - و هما يخبرانا بحالة المهاجرين في ملجأ المغتربين بإسبانيا - أن الرواية في هذه القصة (المضمنة) شخصية رئيسية في النص، لكن الأمر ليس كذلك، فهي وإن كانت تعبر عن الطبقة التي تكلمنا عنها، ليست سوى ناظمة للحكي حكايات الآخرين، المهاجرين رجالاً و نساء، الإفريقي و الإفريقية و الجزائري و الجزائرية، المغربي و المغربية، بإيعاز من صاحب الإبداع ليعكس رؤياه للعالم - باعتباره فرداً ينتمي إلى هذا السياق و جزء لا يتجزأ منه - حول مأساة عالم الجنوب بما فيها المغرب العربي، في مشاهد تراجمية سوداوية قاتمة للغاية تنقل إلينا اغتراب الإنسان و ضياعه في مجتمعات هذا العالم، و هو يتبدى إما مكسوراً أو مقموعاً أو مستلباً حتى النخاع، و الخيبة تعصف برياحها الصفراء في أوردته، بسبب البطالة والتشرد و النكران و الإجمار و ما إلى ذلك، مما جعله لا يجد أمامه سوى الهجرة و البحث عن

لقمة العيش في بلاد الآخر. و بهذا المنظور تصبح الرؤيا ليست تجريدا للأحداث و تسجيلا للوقائع، بقدر ما هي تسعى إلى فضح الوضع المهترئ في عالم الجنوب و تعرية الاختلالات التي يعيشها على مستوى النظم السياسية و النخبوية و الوجودية ككل، و تصوير حال اللامبالاة بالبنية التحتية للمجتمع.

النقطة الأخرى التي لا ينبغي أن تفوتنا في رؤيا العالم التي يسجها المؤلف بين ثنايا هذا الاعتراف، كونها تؤثر على حيثية خطيرة، وأشار إليها الناص عن قصد لأنها تنسحب على أي مهاجر بلغ الضفة، هي السقطة المدوية أو الزلل اللامعترف، أو بالأوضح الأفصح الخطأ الشنيع الذي وقعت فيه فاطمة، عندما سقطت في حبال رفائيل، فتزوجت من غير المسلم و راحت تنفذ مشروعه بحذافيره من دون علمها، لأنه مارس عليها الكذب و التضليل. فهذه النقطة تجلي واقعا آخر مرير لحياة المهاجرين، يتمثل في الخراب الذي قد يجنونه على أوطانهم بالدرجة الأولى، وعلى أنفسهم بالدرجة الثانية، بمثل ما تكشفه قصة فاطمة مع رفائيل، الذي لو لم تردعه رؤيا الحلم المدوية التي أعادته إلى رشده و جادة الصواب، لكان نفذ مخططه تاركا فاطمة تحيا على وقع الكآبة والندم وتائب الضمير، و هو ما يعني أن العلاقة بين رفائيل و فاطمة ليست مجرد مأساة فردية، بل هي صورة مصغرة للعلاقة بين الغرب و الشرق، القائمة على أساس الشد والجذب، و الاختراق الدائم لـ "الأنا" من طرف "الآخر" نتاج التصادم الدائم بين الطرفين والهوة الشاسعة ما بينهما التي عمقت رقعتها المشاكل و الإشكاليات التي ما انفكت تطرح بقوة، من قبيل: صورة العربي/ المسلم المهزوزة لدى الغرب، إشكالية الهوية الحضارية و التفوق الحضاري... وغيرها، و لذلك ليس من قبيل الصدفة - بهذا الصدد - أن يطلق رفائيل اثرى لقائه الأول بفاطمة ما مؤداه: "... كنت تنظرين إلي كما لو أنك عثرت على ما جئت من أجله، و كنت أنظر إليك كما لو أنك القشة التي سأتعلق بها للنجاة من الغرق، أنا من جاء يحمل ساعة الفرج إليك..." (الرواية/ ص: 405).

أو قوله لاحقا: "... نجحت في أن أجعل منك واحدة من سبايا القشتاليين المؤجلة منذ خمسة قرون، فنسيت أهلك و مراکش و لم يعد لك سوى رفائيل هذا الإسباني الذي وعدك بالجنة و هو من ظل ينفخ في نار جهنم ثلاثين عاما..." (الرواية/ ص: 405).

و هكذا صارت فاطمة مفعولا بها، تخدم مشروعا من حيث لا تدري، أو بالأحرى صارت في خدمة طرف من طرفي ما تكنيه بعض الخطابات الغربية بـ: "صراع الحضارات"، الصراع بين الشمال و الجنوب، أو بين الشرق المسلم المتخلف و الغرب المتقدم المسيطر، الذي يكن العداء للعالم الإسلامي و يتهمة بالإرهاب مع أنه هو من اصطنعه.

إن الرؤيا التي شيد بها ميهوبي الاعتراف تقوم على السجال الفكري، فهي من جانب تدعو إلى ترجيح كفة العقل و منح الوجدان حقه في التعبير بلا مزايدة، و من جانب آخر تدعو إلى عدم الانصياع للهواجس الفردانية المتسلطة و الغريزية الفجة، أو المصالح الشخصية الواهية، و قد ظلت توزع هذه القيم عبر حوارات شخصيتي فاطمة و رفائيل على امتداد مساحة الاعتراف

مستفيدة في ذلك من تجارب النّاص المهنية المتمثلة في احتكاكه بالآخر و اطلاعه على طبيعة تفكيره.

✓ رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في الاعتراف الثالث "تورا بورا":

"عندما تتماهى المقاومة بالإرهاب ويضحى الاثنان وجهان لعملة واحدة"

يتحدث هذا الاعتراف عن مذكرات فلسطيني، يدعى "أمين أبو راشد الأفغاني"، يلتحق أول الأمر بصفوف المقاومة الفلسطينية في البقاع اللبناني، ثم لا يلبث أن ينضم إلى تنظيم القاعدة، بـ "تورا بورا" (أفغانستان)، التي بها يتعرف على زعيم القاعدة "بن لادن" وقادة طالبان، و على حياة المجاهدين العرب منهم و الأفغان، في الجبال الوعرة و المغارات و ما إلى ذلك. يكتشف "أمين" بأفغانستان أن ما كان يتناهى إلى سمعه عن جهاد القاعدة ليس كله صحيحا، بل يحمل بداخله الكثير من الخبايا و الأسرار و علامات الاستفهام، و لكن من سوء طالع أنه هذا الاكتشاف يأتي متأخرا، ذلك أنه عشية الغزو الأمريكي لأفغانستان و جلاء القاعدة لعناصرها يتعرض لمكيدة من عميل مزدوج المهام - يعمل لصالح أمريكا و طالبان - فيجد نفسه مع مساجين غوانتانامو، أين يقضي عدة أعوام في الجحيم و العذاب، تنتهي بإطلاق سراحه بعد سنوات من اعتقال "أوباما" سدة الحكم، و قراره بإغلاق السجن.

و لأنه يعود خالي الوفاض من جهاد مزعوم إلى أهله، و على الأخص زوجه التي خلفها وراءه و الابنة التي لم يرها منذ ولدت، يحاول تأثيث حياته من جديد، و يطالعنا الاعتراف بأنه ينجح في ذلك، حتى أنه يصبح رجل أعمال، و يأتي سائحا إلى "تام سيتي" برفقة ابنه، و إثر هذه الرحلة يمر على صديقه في الجهاد الأفغاني "رشيد الجزائري"، الذي يجده قد حذا حذوه، حيث يخبره (أي رشيد) بأنه استفاد من قانون المصالحة و الوئام الوطني، بعد سنوات دموية خاضها مع الإرهابيين، و من خلال الحوار الذي يدور بينهما، يبدي كلا منهما الأسف و الندم على السنوات التي تآكلت من عمرهما، معربان بأن ما كانا عليه لا يمت بأية صلة إلى الجهاد بل هو عين الضلال.

و عموما ما تشي به هذه المذكرات من الناحية التيماتية، يتقاطع و العديد من التفاصيل التي سادت في الجزائر خلال العشرية الدموية، أو تلك التي ما لبثنا نسمعها بين الفينة و الأخرى عبر الخطاب الرسمي الموجه، أما من الناحية النصية الشكلية، فنلقى الاعتراف على شاكلة الاعترافين السابقين، سواء من حيث التضمين و تعدد الأخبار و الحوادث، أو من حيث الرؤيا ذات الأبعاد الدولية، غير أنه يمتاز عنهما في كونه طبعة عربية خالصة، لأن الشخصية التي تنهض بمعظم الأحداث، و تقوم في نفس الوقت بمقام الراوي المشارك هي شخصية عربية، كما أن الاعتراف يورد محكيا يخص المنطقة الإسلامية و العربية، يسلط الضوء على وضع الفرد/ الإنسان العربي المسلم في ظل المستجدات الدولية و تبعاتها على العالم الإسلامي، التي زادت انقسامات و تفككا، و خلخلت القيم و المفاهيم في أوساطه المجتمعية و على مستوى نخبه، مما فسخ الطريق لأمريكا و حلفائها يستبيحون ما يشاءون منه كالعراق و أفغانستان و فلسطين، و يعمقون الهوة والانقسامات بين أطرافه و طوائفه و نخبه في مناطق أخرى.

و عليه بوسعنا القول أن رؤيا العالم في مكاشفة "تورا بورا" هي رؤيا عالمية، تقتفي راهن الملابس الدولية الموسومة "أحداث الإرهاب"، التي تلت تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر

بأمريكا، و لكنها تركز على العالم العربي الإسلامي، محاولة قراءة وتتبع آثار و انعكاسات هذه الأحداث على أرضه ومواطنيه، أو بعلاقة دياكتيكية استقرار أحداث هذا العالم في بعدها الدولي، الأمر الذي تمخض عنه رؤيا سياسية تاريخية في الاعتراف أكثر منها أدبية جمالية، وبمعنى من المعاني لقد تغيا الكاتب تقديم مقاربة شاملة لما طال و يطول الأمة الإسلامية، تستوعب الأحداث والهزات العنيفة التي ضربته في تعالقاتها و تجاذباتها ببعضها البعض، مما دفعه إلى التسجيلية والتقريرية الحرفية في كثير الحالات، و الاستعانة بعنصر التاريخ و عديد الخطابات المتداولة بهذا الصدد، التي معها لا نتلقى المسرود بزواوية سردية واحدة، بل بزوايا مرآوية، تارة بطريقة السرد المفرد على لسان السارد/ المشارك "أمين أبو راشد"، و تارة بطريقة السرد المدمج (مخطوطات، رسائل)، و تارة أخرى عبر البوليفونية بأصوات شخصيات تعتلي مسرح الأحداث كشخصية "بن لادن"، و شخصية "رشيد الجزائري" ... و سواهما.

لقد أراد الكاتب أن يفكك شفرات الظاهرة الإرهابية في راهنها و في جذورها، و لذلك استعان بالمقاربة الإبيستيمولوجية التاريخية، مستلهما المعطيات من معلوماته الشخصية و حياته المهنية و الأخبار الآنية، و مما هو شاهد عليه كسائر أبناء جلدته من أحداث العصر، و هذا بغية أن يوضع القراء أمام ملاستين إشكاليتين، هما "المقاومة و الإرهاب" و كيف أنه على ما بينهما من تباعد و بون شاسع، ناهيك عن التناقض و التعارض الصارخين اللذان يكتنفاهما و يكادا يشبهان العلاقة الكامنة ما بين السالب و الموجب، تعمل أمريكا و معاونيها و من يسيرون في فلكها على موضعتهم في سلة واحدة، هي سلة الارهاب بالمفهوم الجديد الذي أعدته و طبخته مخابرها الاستراتيجية لدخول القرن الجديد باستعمار جديد.

و لكن قبل أن يصل المبدع إلى هذه الحقيقة أو بالأحرى يجليها للقراء، يؤوب بمرويه و المروي لهم (جمهور أسكرام بالاس) و كذا متلقيه الخارجي/ القارئ من خلال سارده المشارك/ المعترف أمين، إلى أبعد نقطة حياتية من سيرته المضنية المتشردية، متوخيا بسط الإشكالية التي يعالجها من جذورها، و ذلك بموضعة الجميع في صورة بداية البدايات، التي جعلته يلتحق بالمقاومة فالجهاد، ثم تنظيم القاعدة، و كرسه لديه منذ نعومة أظافره شعورا مقبلا اتجاه إسرائيل و عراب الإرهاب الحقيقي أمريكا، دفعه كسائر أبناء موطنه من الشتات الفلسطيني إلى البحث عن سبل الانتقام من منتهكي الأرض و العرض، فانتهى به المطاف الذي بدأ سليما (المقاومة) إلى إرهابي بجبال "تورا بورا"، فمعتقل بـ"غوانتانامو".

هذه الصورة هي حياة الشتات الفلسطيني، وقد أشر عليها في الوقت الذي ارتد بمتلقيه إلى منشئه الطفولي و الشبابي مستعرضا أمامهم، كيف كان ينتقل من بلد إلى بلد و من مكان إلى آخر، بحثا عن المأوى و المسكن و الملاذ الآمن و الدراسة، فحتى يضع الجميع في الصورة تطرق إلى تنشئته بتفاصيلها الدقيقة كاشفا مثلا، أنه قضى ستة عشر عاما في مخيم اليرموك بدمشق، أين يقيم الشتات الفلسطيني من أيام النكبة، و أربع سنوات في مدينة حلب لمزاولة الدراسة الجامعية، و عاما و نصف العام في البقاع اللبناني بمعية المقاومة الفلسطينية، ليحط به الرحال ووالدته أخيرا بالأردن.

و لعل ما ينتاب المتلقي و هو يتلقى ما يستعرضه المبدع بلسان المعترف "أمين" الذي يتوجه بخطابه إلى جمهور "أسكرام بالاس"، أنه لا يستهدف التوثيق أو البوح بكل شيء عن سيرته الذاتية، بقدر ما يرمي إلى تمرير رسائل مشفرة بين ضفاف الخطاب و كلماته، تنطوي على سؤال جوهري من شقين، يمكن صياغته على النحو التالي:

- هل كتب لهذا الإنسان و أبناء موطنه حياة الشتات و التشرذ؟ و هل من العقل و المنطق أن يصبح صاحب الوطن و الأرض لا موطن له و لا أرض تسعه ؟

و قد لا يبدو هذا السؤال واضحا كل الوضوح في النص، بيد أننا نستجليه من مثار محكي الكاتب ومما تشي به المؤشرات الأيقونية للخطاب، فقد كان بإمكان السارد/المشارك أن يوجز المحطات التي أتى على ذكرها في عبارة "الشتات الفلسطيني" مثلا، أو يورد ذلك في محطة واحدة تفي بالغرض، أما و قد اختار التأشير على كل منها بمفردها، فيفسر هذا أنه يرمي إلى إحاطة المروي لهم بمعين حياة الشتات في حد ذاتها، في صورة التمزق الذي عاشه بين مناطق مختلفة، و الدروب التي تقاسمت حياته الأولى، جاعلة منه شريدا طريدا، لا يلبث أن يقيم بمكان حتى يجد نفسه مجبرا على الانتقال إلى آخر، و هي الحقيقة التي لا يختزلها إلا السؤال السابق أو فكرة على شاكلته ترهص على ذات المضمون، الذي يرغب الكاتب أن يقم القراء في معينه ليجعلهم وجها لوجه أمام الحال البائسة لشعب لا يعرف مصيره، يجد الفرد/ الإنسان فيها نفسه منذ نعومة أظافره أمام خيارين أحلاهما مر، إما العودة إلى أرض الوطن للموت على يد الآلة الجهنمية لإسرائيل، و إما التشرذ بلا وثائق و لا أوراق اعتماد في أراضي الدول الأخرى، و لأن كلا الخياران يحيلان على مأساة ما بعدها مأساة، كون طريق كل منهما موصودة غير معلومة المصير، فإن الإنسان ههنا بمثل لاستقراره الحياتي و المكاني، لا يستقر له مقام على المستوى النفسي و الاجتماعي، و هكذا تتقاذفه عديد الرغبات و الهواجس التي ان اختلفت من فرد إلى آخر فإنها تتقاطع في نقطة مفصلية هي نقطة الانتقام، إن أجلا أو عاجلا من الجاني المتسبب في حياة الشتات و التمزق، و باعتبار الانتقام يشكل هاجسا لدى الجميع و هو ميؤوس منه بسبب الوضع الذي هو عليه الحال العربي والإسلامي من تفككات و انقسامات، سيجد الفرد الفلسطيني نفسه يخطب خطب عشواء و يضرب بأرجله و هواجسه في كل الاتجاهات، أحيانا نحو اليمين، و أحيانا نحو الشمال، مأخوذا برغباته الممزقة التي لا ترسى على رأي ثابت، أو مدفوعا إلى العثور على البديل للمصير المضني دفعا، ومن ثم لن يكون خياره بأي حال من الأحوال بأحسن من خيار "أمين أبو راشد"، أو بعبارة أدق يقطع نفس المراحل التي قطعها صاحب الاعتراف.

و على هذا النحو فإن رسالة الكاتب التي يمررها عبر قناة سارده، هي فكرة مؤسسة على معطيات و تبينها جملة حقائق، لا يمكن لأي كان أن ينكرها أو يتنصل منها ، مؤداها: كيف يرتجى من إنسان صنع به و بوطنه و أهله ما صنع، عاش بخلاف أقرانه و نظرائه من دول العالم الأخرى مشوه الطفولة، غير مستقر في حياته، لا يجد وطنا يسكن إليه و ملاذا يأوي إليه، أن يكون إنسانا متزنا في حياته و لا ينساق وراء ميولات و رغبات جامحة، تدفعه دفعا إلى استعادة توازنه

المسلوب، وتستدرجه استدراجا إلى تجريب كل الطرق للنيل من خصومه و إن كان ذلك بطرق خاطئة، أو بنهج غير شرعي.

"... نعم لست نادما لأن الأمريكان، لم يندموا على ما قاموا به في فيتنام و أفغانستان و العراق و مناطق أخرى من العالم و اليهود أيضا يتباهون بما فعلوه في فلسطين، فكيف تريدون مني - أنا الفلسطيني المشرّد منذ أكثر من مائة عام - أن أقول أن ما قمت به لا يليق، و هو إثم عظيم و خطيئة كبرى..." (الرواية/ ص: 447).

و لأن الاعتراف سيد الأدلة كما يقال، فإن الشاهد يغني عن التعريف بالحال النفسية الجوانية للمعترف، إذ يهجس بالانضغاط الذي يعيش في كنفه "أمين" و التكلسات التي تجثم على قلبه والمرارة التي تعصر عالمه الداخلي، بما جعله لا يبدي أي تحفظ في اعترافه بجرائمه مع تنظيم القاعدة، و لا يتوانى بالجهر علانية أمام الجمهور متعدد الجنسيات بالحقّد الأعمى الذي يكنه لأمريكا و حليفها إسرائيل، وبالمقابل لا يظهر ندما أو أسفا على ما ارتكب في مشواره الجهادي، فحجته في ذلك هي مبدأ المعاملة بالمثل التي أوجزها قوله السابق (الشاهد)، و كذا قناعته القطعية بواجب الجهاد المنبثقة عن إيمان راسخ بزعمه.

"... أنا مؤمن بما قمت به، فهل تريدون في هذه اللحظة أن تنزعوا مني شيئا عاش معي كل هذا العمر، تأكدوا أن الأمر ليس بيسير..."⁽²⁶⁹⁾ (الرواية/ ص: 447).

و إذا فالملام حسب الرؤيا التي يؤثثها المبدع في هذا المقام ليس "أمين" في حد ذاته، و إنما من أوصله إلى الحال التي هو عليها؛ أي إسرائيل و أمريكا بممارستهما الإجرامية الإرهابية في حق الشعوب، على رأسها الشعب الفلسطيني، الممارسات التي تجعل جميع أبناء الأمة الإسلامية، و في مقدمتهم المتضررين، المشردين الفلسطينيين يلعنون أمريكا و إسرائيل سرا و علانية، ويتحينون الفرصة المناسبة للانتقام و الثأر منهما.

و من هنا نفهم لماذا ارتد المبدع بمعترفه إلى الوراء، و دفعه دفعا إلى استعادة المحطات التي قطعها في مشواره الحياتي الأول، قبل أن يصبح إرهابيا في صفوف تنظيم القاعدة، ذلك أنه تقصد أن يشخص مأساة "أمين" في منبتها، و يبحث الحالة من جذورها ليموضع المتلقي - غريبا كان أم عربيا - أمام الحقيقة في صوراها الأصل، المشخصة للوضع الإشكالي لـ "أمين" الذي ينسحب على الكثيرين من أمثاله، و بذلك يعرف المتلقي جوهر الإشكال من أساسه، و يدرك الخلفيات والدوافع التي رمت به في أحضان الجماعات الجهادية، و لكون ما يعرفه ليس محكي كلام فارغ بقدر ما هو وقائع مؤسسة على حجج دامغة و قاعدة أدلة قطعية، لا يقتنع بفكرة المبدع فحسب، بل ينضم إلى صفوف اللاعنين لإسرائيل و أمريكا، و يتأكد بما لا تشوبه شائبة من أن "أمين" كنموذج مصغر، يرهص في طياته على منطق إشكالي فحواه، أنه (أمين) ما كان ليكون ما أمسى عليه لولا الأسباب و الخلفيات تلك، و هذا بدوره ينزاح دلاليا للتعبير عن شريحة واسعة على شاكلة

72- ورد في الرواية سياق خاطئ على الشكل التالي: "تأكدوا أن الأمر بيسير" ولأن هذا لا يستقيم قمت بتعديلها في الشاهد السابق.

"أمين"، ستظل موجودة، طالما استمر الإجرام و القمع المسلط على الرقاب من طرف الأمريكان و الإسرائيليين.

و نصل في مضمار هذا إلى أن لب الفكرة التي يوجبها المبدع، هي فكرة "مكره أخاك لا بطل"؛ أي أن شخصية "أمين أبو راشد"، مع أنها تتمظهر هي من اختار طريق "المقاومة" في البداية، فإنها في الواقع لم تفعل ذلك مخيرة و إنما مرغمة و مكرهة، أجبرتها ظروفها الحياتية التي قدرت لها كيف ما اتفق و وجدت عليها نفسها منذ أن رأت النور على ركوب موجة المقاومة، والمقصود هنا حياة الشتات، التشرذ بلا أرض و لا وطن، الترحال من مكان إلى آخر، فضلا عن التجاذبات التي عاشتها في ظل المتغيرات العالمية الجديدة (بالنسبة لها) و جسدت بالنسبة إليها استقطابا وحلما انتظرتة مطولا، يحمل تباشير الفرج و الطريق إلى الخلاص، كنجاح الثورة الإسلامية بايران، وانتشار صيت المجاهدين الأفغان في العالم و غيرها. وبالمعنى الأدبي أن شخصية "أمين" بعد ما أضناها البحث عن طريق الخلاص من الهاجس الذي كان يجثم على قلبها كفكي كماشة، ووطن مغتصب من ناحية و حياة تشرذ من ناحية ثانية، وجدت في حياة الجهاد الخيار الأفضل كونه حل قد يسعف الشخصية إلى رد اعتبار الذات المهشمة و يضع حدا للانتظار المقيت القاتل، و من ثم فهو في جميع الحالات حل إجباري، اختار صاحبه أن يحارب بيده و يواجه خصومه بحرب يراها حتمية في عالم ينتمي إليه لا يعترف و لا يؤمن بغير القوة.

و إلى هنا و بالعودة إلى نقطة البدء التي رسمت المسار الحياتي للشخصية، و نعني بذلك حياة الشتات وما تلاها من أحداث مفصلية - المقاومة في لبنان، فالجهاد بأفغانستان - التي انبثقت عنها حلقات المذكرات ككل، نجد أن الرؤيا التي يطرحها الكاتب، طالما هي لا تعني شخص "أمين" بمفرده، و إنما شريحة واسعة من عالم الشرق الإسلامي، تحتفل بإشكالية السجال بين الأنا والآخر، الأنا/ المسلم و الآخر/ الغرب، و بالضبط أمريكا و إسرائيل و من يسير في فلكهما، وهي وفق هذا المنطق تأتي ردا على رؤيا الاعتراف السابق "اعتراف رفائيل رامون غابريلا" باعتبار أن هذه الأخيرة نلّفي فيها الحضور المدوي و حيز البوح المكاشفاتي من نصيب "الآخر"، بينما في مذكرات "أمين" نلّفي الحضور المستमित و حيز الاعتراف من نصيب "الأنا".

و لكن مقارنة بمكاشفة الإسباني/الآخر، الذي نجده يدلي برأيه عن "الأنا" من خلال بعض الحقائق التاريخية، أو مما تنهاى إليه سمعا و مشاهدة من أصداء، نلّفي الفلسطيني/ الأنا في مكاشفته ينقل رأيه عن الآخر من عرين الحدث و اعتمادا على شهادات حية و موثقة وقف عليها في مساره الحياتي و الجهادي، بحكم أنه كان من زاوية ضحية من ضحايا الاحتلال اليهودي، عاش ويلات التشرذ مع الشتات الفلسطيني، و من زاوية ثانية كان مجاهدا من مجاهدي المقاومة الفلسطينية، ثم مقاتلا في صفوف القاعدة ب "تورا بورا".

"... كنت كما يقولون إرهابيا من جماعة القاعدة، بل إنني لم أكن بعيدا عن أسامة بن لادن في تلك الفترة، حيث كنا نعتبر أنفسنا ضيوفا لدى إمارة طالبان وأميرها الملا عمر" (الرواية/ ص: 444).

و عليه فالأمر يختلف جذريا ما بين الاعترافين، و شتان ما بين بوح الآخر و بوح الأنأ، بوصف الثاني يعتمد على حجج و أدلة واقعية و قطعية تمتح من الواقع العربي الفلسطيني الذي يعرفه جميعنا، و من شهاداته الميدانية على مستوى الحدث السردى، بينما الأول ليس إلا كلاما مقتضبا و مزاعم مغرضة مستقاة من هنا و هناك. و يتبدى أن الكاتب نفسه عندما اعتمد هذه الاستراتيجية الحكائية، لم يعتمد لها من باب المفاضلة ما بين هذا الاعتراف و ذاك أو من باب التحيز لهذا على حساب ذاك، و لكن من باب الحقائق الموجودة على أرض الواقع، و التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يزايد عليها، أو يجردها في نطاق الفن المتخيل من واقعيتها و صورها الحقيقية، لأن واقع الحال في الكتابة الروائية العربية ككل، و بخاصة منها الجديدة، يطالعا بأنه مهما بلغت تجريدية الفضاء المتخيل و تعالت مسافته الجمالية، فإنه لا يكتب إلا من حيث هو محايث للفضاء الواقعي، متمرّج به و مؤسس عليه، من حيث أن الأخير يمثل تجربة معيشية سابقة تحيلنا على التجربة الروائية المتمشدة فضائيا أمام المتلقي. و هكذا يكون اشتغال الفضاء الروائي على المرجعي الواقعي من قبيل التغذية الراجعة (feed back)، التي تموضعه "محايثا للعالم"⁽²⁷⁰⁾.

ثم إذا رمنا الحقيقة "المجتمع هو الذي يفرض الرواية أي يفرض مجموعة من الإشارات، باعتبارها تعاليا لديمومة و تاريخا لها، [و بذلك] نتعرف على الميثاق الرابط بجلال الفن بين الكاتب و المجتمع من خلال وضوح نيته، تلك النية التي نلتقطها عبر شفافية الإشارات الروائية"⁽²⁷¹⁾، كما أن الرواية بتعبير فيليب "سولرز" هي "الشكل الذي يخاطب به مجتمع ما نفسه"⁽²⁷²⁾، و هي برأي "ميشال بوتور" الذي لا يغادر هذا الحيز "تعبير عن مجتمع يتغير"⁽²⁷³⁾.

وأيا كان شأن الاعتبار الأدبية ههنا، فإن الكاتب أراد ببوح الأنأ الذي انتدب له شخصية مهشمة، عاشت فترة طويلة من حياتها على وقع الانفصام الذاتي بما رافقه من ارتباك و اختلالات نفسية، انتهت بها إلى الازدواج الوظيفي، القتال مع تنظيم القاعدة من جانب و التخابر مع المخابرات الأردنية من جانب آخر فالخاتمة المأساوية بوقوعها أسيرة في "غوانتانامو"، أراد ضمن هذا المنظور الرؤيوي أن يحيط عناية القارئ الجماعي اللامحدود (العالمي) بالإضافة إلى ما ذكرناه، بحيتين أساسيتين و هامتين هما:

1- الجهاد بين سؤالي المقاومة والإرهاب.

2- العلاقة الأمريكية بالإرهاب، وفضائع سجن "غوانتانامو".

73- حسن نجمي، شعرية الفضاء الروائي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص: 06.

74- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر، محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، تشرين الأول أكتوبر 1980، ص: 56.

75- فيليب سولرز، دروب المنطق، ص: 226.

76- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت ط1، 1971، ص: 85.

في الحثيئة الأولى يبوح الأنا بمعاناته و أبعاد مأساته التي جعلته "كانسان فلسطيني" لا يحيا كما الناس الآخرين في بقاع العالم الأخرى، و في ذات الآن يجهر بصوته عاليا في وجه الآخر ممثلا في المحتل اليهودي و راعيه أمريكا، و نجده إذ يصدق بذلك لا يطرح قضية شخصية أو ذات فردية بمقدار ما يطرح قضية و هموم الفلسطينيين ككل المشردين في أنحاء العالم، بعد ما استباح الكيان الصهيوني الأرض و العرض، و على هذا الأساس هو يعتبر مقاومته للآخر التي بدأت في البقاع اللبناني مع المقاومين الفلسطينيين ضد الصهاينة، ثم انتهت مع صفوف القاعدة ضد أمريكا، حق مشروع و واجب وطني و ديني مقدس لا تشوبه شائبة، لأنه دفاع عن الأرض المسلوقة و العرض المنتهك في نطاقه الأول، و معاملة بالمثل و رد للاعتبار المستلب و لو بالشيء القليل في نطاقه الثاني.

و بمعنى أوضح إن "الأنا" يحاول - موجهها خطابه للآخر - أن يلفت انتباه القراء إلى أن ما قام به، أكان ذلك مع المقاومة الفلسطينية أو مع القاعدة بأفغانستان ينبغي أن ينظر إليه من قبل الآخر كفعل مقاومة و واجب فرضته ممارسات الآخر ذاته، سواء في تغاضيه عن مأساة الفلسطينيين والبؤس الذي يوثق حيواتهم، أم سواء بأعماله الإجرامية و فظائعه و اعتداءاته السافرة على مناطق مختلفة من العالم الإسلامي، يأتي في مقدمتها فلسطين ثم العراق و أفغانستان.

و ضمن هذا التصور المعبر عنه من طرف "الأنا" والذي تنهض بتقديمه شخصية "أمين أبو راشد"، بوسعنا أن نلمم مغزى الرسائل الرؤيوية للكاتب، وهو أنه لم يكتف بتوضيح أو شرح مسألة المقاومة أو ما يمكن اعتباره رد فعل منطقي و ضروري، وإنما وجه زيادة على ذلك دعوة ضمنية إلى المتلقي و الآخر معا من خلال "الأنا" بصفته ضحية، بوجوب عدم الخلط بين ما هو مقاومة و بين ما هو جهاد مغرض أو إرهاب بالمصطلح الأمريكي. و بالتالي فهو يدعو إلى تحديد ماهية كل مصطلح، بوضع الأمور في نصابها عبر الفصل و التمييز بين ما هو حق شرعي إنساني، تكفله الأعراف و الشرائع الدينية و الإنسانية و حتى المواثيق و حقوق الإنسان التي أوجدها الآخر نفسه، بوصفه دفاعا عن الذات و مطالبة بالحق في الحياة، و بين ما هو إرهاب همجي أوجده مصالحو نزوات شخصية، قد تكون سياسية أو اقتصادية أو تطرف ديني أو عرقي أو طائفي و ما شابه ذلك، إرهاب تقوده عصابات متطرفة و ترعاه دول غربية و جهات نافذة من وراء الستار يأتي في طليعتها أمريكا.

ولقد أرهص الناص على ذلك عندما انتقل بمن انتدبه للبوح السردى من التعبير عن مواقف "الأنا" في صوراها المقاومة الدفعية، إلى التعبير عن الوجه الآخر للجهاد في تجاذباته الخطيرة من قبل مخابرات الدول الأجنبية و جماعات المصالح و النافذين و كذا زمر التطرف، الوقائع التي ينقلها إلينا في مضمار ما يكتشفه "أمين" في مسيرته الجهادية و على الأخص منها بـ "أفغانستان"، أي عندما يستعيد في حضرة مستمعيه و هو بصدد التحدث عن هذا الوجه العديد من التفاصيل الشائكة، التي لا تخص شخصه و مسيرته فحسب، بل حيوات الكثيرين ممن تقاطع بهم في مسار المخاض العسير مع قادة القاعدة و طالبان بـ "تورا بورا". مثل ما هو الشأن "لرشيد الجزائري" المدعو "عكرمة" الذي خصه بذكر مستفيض في هذا المقام، و نلفى قصته لا تختلف

كثيرا عن قصة الراوي، اللهم إلا في بعض الجزئيات البسيطة، فهو الآخر كان يحيا حياة طبيعية بمسقط رأسه - منطقة بوسعادة ولاية المسيلة - يزاوّل مهنة التمريض بمستشفاهها، غير أنه و مع انفجار الشارع الجزائري في نهاية الثمانينات، إنساق مع المنساقين وراء التيار الذي اجتاح الشوارع الجزائرية في تلك الفترة، و أضحت تستهويه خطب الدعاة الرنانة.

"... لم يعد للدولة هيبة، يمكن لعاطل عن العمل أن يصير زعيما سياسيا..." (الرواية/ ص: 448).

و كان نتاج هذا أن هاجر ضمن من هاجروا إلى "بيشاور" بدعوى الجهاد في أفغانستان، حيث قضى عدة سنوات بمعية مجاهدين عرب و أفغان، كان فيها في مضمار ما أوكل إليه من مهام، يدير شؤون الجزائريين في أفغانستان و في نفس الوقت يؤمّن التواصل بينهم و بين بعض قادة الإنقاذ في الجزائر، لينتهي به المطاف العام 1994 إرهابيا مع الجماعات المسلحة بالجزائر.

"... و قادة الجبهة... لا يعني أمرهم فهم اختاروا السياسة لينتهي بهم المطاف في سجن عسكري، أما الجماعة الإسلامية المسلحة فإنها اختارت طريق الحق..." (الرواية/ ص: 450).

بعد هذا التضمين القصصي، يطالعنا السارد بتضمين آخر يندرج ضمن ما يعرف بالسرد المدمج، تمثله رسالة طويلة منسوبة لـ "حسن البنا"، أتبعها باستطرادات بالجملة، نلفاها مجتمعة لا تخرج عن مستويين اثنين، إما وصف جحيم "تورا بورا"، و إما أحاديث جوانية تعبر عن الحالة النفسية للمعترف، و بالضبط عن هواجس الريبة و الشك فيما كان يقوم به.

"... ليس هناك سوى الغربية القاتلة و أسوأ ذكرى هي اغتيال الشهيد عبد الله عزام، و كلما حاولت أن أسقط فرضية تورط أسامة بن لادن في تفخيخ سيارته إلا و زاد اقتناعي بأن له يدا و لو في قفاز من حرير..." (الرواية/ ص: 445).

و هذه الاستطرادات على كثرتها - كونها تشغل مساحة عريضة من مساحة السرد - لا نجدها فوضوية أو خارج دائرة البؤرة التيماتية، و إنما تنهض بغاية سردية وظيفية تتمثل في لفت أنظار المتلقي إلى جزئيات هامة، مؤداها أنه (أي أمين) و إن كان يتحمل جانبا من المسؤولية فيما أقبل عليه فإنه ضحية كذلك، يتمظهر هذا بصفة أجلى في شهادته حول أحداث الحادي عشر من سبتمبر، التي جسدت المنعطف الحاسم في قصته، إذ و رغم أنه يضعنا في صورة ما كان يتسرب إليه - من هنا و هناك - عن انتقام وشيك من أمريكا قبل الأحداث ثم في صورة الاجتماع بـ "بن لادن" ،وإعلانه تبني القاعدة للحدث فإن الشك كان ينتابه و رفاقه بخصوص تنفيذها. و لكن مع ذلك يعترف أنه كان مضطرا لمجاراة الأحداث، فهو لم يكن إلا جنديا يأتمر فيطبق، كما لا يستطيع الاقتراب من الحدود الحمراء.

"... و انتشرت الأسئلة بيننا و كأنها نار في الهشيم... كنت أشعر أن مسائل كثيرة يتم التحضير لها خارج معرفتنا نحن القريبين من رأس القاعدة، و إلا بماذا نفسر وجود أناس ذوي عيون زرقاء

في تلك المجالس، يأتون ثم يختفون و لا نسأل عنهم لا كيف أتوا؟ و لا لماذا أتوا؟... (الرواية/ ص: 467).

تنجلي الحقيقة و تتأكد هذه الشكوك عشية الغزو الأمريكي لأفغانستان، حيث يختفي "أسامة بن لادن" و عضده الأيمن الظواهري، بينما يترك المجاهدون لمصيرهم في جبال تورا بورا تحت طائل القصف و القنابل الأمريكية، و في ظل هذه المستجدات و لأن هذا المصير لم يكن في الحسبان يضطر الجميع إلى اللجوء إلى مناطق مختلفة، و لكن من سوء طالع أمين أن الوجهة التي اختارها برفقة محمد النذير (اليمني)، و فتحي الصعيدي (المصري) لم تكن موفقة، ذلك أن مقصدهم (حبيب الله) الذي كان إلى وقت قريب يدعم لوجيستيا طالبان و يمثل قاعدة تعاون خلفية لهم يشي بهم إلى الأمريكان، و بهذا ينتهي مسلسل "أمين" الجهادي، ليبدأ مسلسل التحقيقات بمعيته المصحوب بدفع الإيجار بتعبيره أي العذاب النفسي و الجسدي، الذي ينتهي به بعد مسيرة طويلة و عريضة مع مخافر القواعد الأمريكية المنوطة بكل مكان، بجحيم سجن "غوانتانامو".

هكذا يقدم الكاتب الواقع الجهادي من الداخل، معرجا على نقاط حساسة و دقيقة، تكشف عن كذب ملبساته و بنيته القاعدية في حيز ما يحكمها من تجاذبات و تقاذفات، أدرج بعضها في خندق الفعل الخارجي و التخابر الأجنبي، و بعضها في الفهم الخاطئ للجهاد من المنظور الديني، و بعضها الآخر إلى المصالح الذاتية الأنية و المكاسب المالية الضيقة، و أرجأ جانباً منها إلى مشروع الهيمنة الأمريكي الجديد.

و لكنه لا يجلي هذه الحقائق دفعة واحدة و إنما على مراحل من النص السردى، متبعاً دينامية التدرج في نقل المعلومات إلى قارئه بعمامة و الآخر المفترض بخاصة، و من ذلك أنه يشير إلى فكرة ضلوع المخابرات الأجنبية في الإرهاب بمواضع مختلفة من المذكرات، الأمريكية في معرض حديثه عن شخص "بن لادن" و تصرفات قادة القاعدة و كذا لدى تناوله أحداث الحادي عشر من سبتمبر و نقاط و أخرى، و البريطانية عندما يطالعنا بنص المخطوط المنسوب إلى "حسن البنا".

أما فكرة الضلال و الفهم الملتبس للدين و الجهاد فيحيلنا عليها من خلال مذكرات المعترف ككل، و من خلال قصة "رشيد الجزائري" بالتفصيل الدقيق.

"... هل ما نقوم به جهادا أم احتيال على الله باسم الدين؟ و هل ما تعلمته من عبد الله عزام في مكتب الخدمات ببيشاور و معركة حاجي التي أصبت فيها بعد عام من وصولي أفغانستان تكفي لتمنح الإخوان صفة المجاهدين، أم أن كل شيء يخضع لحسابات... (الرواية/ ص: 454).

و بنفس الوتيرة يفعل مع فكرتي المشروع الأمريكي الجديد و المكاسب و الامتيازات المادية، الأولى يقحمنا فيها إثر استعراضه لما تلى هجمات الحادي عشر من سبتمبر، و بالضبط الهجوم على أفغانستان و احتلال العراق، و الثانية يواجهنا بها في كنف شخصية "حبيب الله"، عندما يقدمه في صورة مزدوج الشخصية، متعدد الوظائف، يلعب على كل الحبال، يتخابر مع الأمريكان و يتودد إلى طالبان، و يمارس التجارة و سوى ذلك.

و الحري بالذكر أن المبدع في معرض إشارته إلى هذه النقاط الجوهرية التي تكشف حقيقة الجهاد المزعوم الذي تتبناه القاعدة و الجماعات المسلحة، يركز أيما تركيز على فكرة الفهم الخاطئ للدين، بما جعله فضلا عن اعتراف "أمين" يفرد لها حيزا معتبرا في قصة "رشيد" الجزائري، التي يؤوب فيها إلى الفصل المأساوي من تاريخ الجزائر سنوات العشرية الحمراء، و لكي يعطي الانطباع بجدية الرؤيا التي يوججها و واقعية ما يروي، يفرط في التعيين والترهين الخطابي مستعيدا وقائع تاريخية حقيقية يعرفها الجزائريون و الأجانب، كما هو الشأن لأحداث انفجار الشارع الجزائري في "أكتوبر 1988"، و اجتياح و اكتساح الجبهة الإسلامية للإنقاذ لكل المناطق والمساحات، فالصعود المدوي لها في الانتخابات، فإيقاف المسار الانتخابي و بداية العمل المسلح بين أبناء الوطن الواحد.

و عموما أيا كان شأن هذه المبالغة في التعيين و الترهين الخطابي التي لا تحيل إلا على عنصرين بعينهما هما، إما رغبة الكاتب في تدعيم مسروده بعنصر التوثيق (الشهادة) لجعله على تماس بالواقع، و إما أنه كسائر الكتاب من أبناء جلدته تأسره غواية الراهن أو ما يعرف بـ "اللهاث خلف الراهن و السيرية"⁽²⁷⁴⁾، -أيا كان شأن ذلك- فإن الكاتب في ظل هذا الفضاء الذي يحتفل بالتعيين والتوثيق، يورد أن "رشيد" - في القصة المضمنة - بمجرد الشروع في العمل المسلح بالجزائر، ينهي رحلة الجهاد بأفغانستان و يلتحق بما يعرف بالجماعة الإسلامية المسلحة.

و هكذا يدعم الكاتب مذهبه في فكرة الضلال و الفهم الخاطئ للجهاد باسم الدين، بأن يوضع القارئ أمام شهادة شخصيتين (فلسطيني و جزائري)، يتقاطعان في الكثير من التفاصيل، كلا منهما يسلك طريق الضلال ثم يتوب في آخر المطاف بعد أن يكتشف شناعة ما كان فيه و حجم الجرم الذي خلفه وراءه، فمما يطلعنا به الكاتب في هذا الحيز أن "أمين" لدى زيارة "رشيد" في مقر سكنه بـ "بوسعادة"، يجده قد حذا حذوه بالعودة إلى جادة الصواب و التوبة، و لكن بعد سنوات دموية و سوداوية، يخبره (رشيد) أنها كانت كلها قتل و تنكيل و سبي، قضاها متنقلا بين جماعات مسلحة مختلفة انتهت به أميرا على إحداها، و في غمار كل هذه الأحداث بما صاحبها من انحراف و مجازر لم يردعه رادع و لا وازع، بل على العكس كان يزداد عنفا و غطرسة. حتى أنه - كما يروي له - لم يستفق من كابوسه المظلم إلا بعد أن بلغه نبأ وفاة أمه غاضبة عليه، فكان أن سلم نفسه لمصالح الأمن أين قضى ثلاث سنوات في السجن ثم استفاد من ميثاق السلم و المصالحة الوطنية. "... و لم أغادر بوسعادة إلى اليوم، حيث افتتحت بعد سنوات من الصمت و اعتزال الناس، و الصلاة في زاوية الهامل، محلا للعطور التقليدية، لكسب لقمة العيش... و لي من الأبناء ثلاثة، هذا شيء من الذاكرة يا أبو راشد" (الرواية/ ص: 530).

و إذا أمعنا التأمل في قصة "رشيد الجزائري" نلناها، بصرف النظر عن بعض الفروقات القليلة تتناغم و تندغم مع مذكرات المعترف في الكثير من النقاط أبرزها نقطتين هامتين:

77- نبيل سليمان، الرواية العربية و المجتمع المدني، (الإرهاب، الديكتاتورية، حقوق الإنسان)، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان، ط1، 2010، ص: 105.

إحداهما، أن كلا المعترفين استقطبهما تيار الصحوة الإسلامية الجارف الذي سطع نجمه في نهاية الثمانينيات فانساقا وراء الجماعات الجهادية بنية سليمة، و لكن بتقدير خاطئ شكلا ومضمونا، و أخراهما أن كلا منهما يكتشف أنه كان على ضلال فيكون مآله التوبة و الندم، و بهذا نكون أمام اعترافين، إن كان أحدهما أطول و الآخر أقصر، فإنهما يتقاطعان في البؤرة النووية المفجرة للإشكالية النصية ككل، ألا و هي الفهم الخاطئ للجهاد الذي ينتهي بتوبة، و هو ما معناه اعتراف ضمني من "الأنا" موجه إلى "الآخر" و كذا أبناء جلدته، بأن الجهاد المزعوم الذي يأتي على شاكلة ما مارسه هو (أمين) أو "رشيد" - الأول في أفغانستان و الثاني في الجزائر - لا يعدو أن يكون سوى احتيال على الله باسم الدين، يمارسه تيار متأسلم متطرف، أغلب من يمثلون جنوده أو مجاهديه بالاصطلاح الرنان هم ضحايا التقدير الخاطئ للنص الديني في العموم، و الجهاد المقدس في الخصوص، ودليل ذلك هو توبة "أمين و رشيد" بعد أن اكتشفا الحقيقة و تبين لهم الخيط الأبيض من الأسود، و أدركا أنهما كان مغررا بهما من الناحية الشرعية من جانب، و بأن الكثير من الأمور كانت تجري وراء الستار بعيدا عن علمهما من جانب آخر تتخللها المصالح الخاصة و النزوات الذاتية، و أكثر من ذلك الأبعاد السياسية الخارجية المقيتة، التي يأتي في مقدمتها الاختراق الاستخباراتي للجماعات الجهادية، و توظيفها لأغراض معينة و مهام محددة كما هو الحال للحقائق التي يخبرنا بها السارد/ "أمين"، و تتراءى لا تحتاج إلى دليل للطعن في مصداقيتها، سواء تلك التي وقعت أو خطط لها على مقربة منه و كان يساوره الشك و عديد المجاهدين حيالها، مثل قضية استشهاد "عبد الله عزام" الغامضة في "بيشاور"، و قضية الاختفاء الدائم لقادة القاعدة "بن لادن" و "الملا عمر"، ثم ظهورهما المناسباتي المفاجئ مصحوبين برجال أجنب، أو قضية هجمات الحادي عشر من سبتمبر التي تبناها تنظيم القاعدة و هي أبعد ما تكون عن التصديق، ثم مسألة الجلاء من جبال "تورا بورا"، عشية الغزو الأمريكي لأفغانستان، بما صاحبها من أحداث قطعت دابر الشك باليقين حول حقيقة الجهاد و دور قادة القاعدة في ذلك، حيث يختفي "أسامة بن لادن" و رفاقه عن الأنظار بينما يتشتت المجاهدون في مناطق مختلفة، متروكين لحال سبيلهم لتنتهي الرحلة بمعظمهم في سجن "غوانتانامو" !!!

"... يتوقف عن السرد ثم يقول لي: تعرف يابو راشد... أحيانا أشك في كل ما نقوم به... كله صناعة أمريكية، نحن و القاعدة و الجزيرة و تورا بورا... و 11 سبتمبر، نحن كذبة لا لون لها، كذبة و نصدقها..." (الرواية/ ص: 466) "... كانت هناك مساحات سوداء لا نقر بها، و يظل أسامة وحده بعصاه يقودنا إلى حيث لا يعنينا أمر النهاية" (الرواية/ ص: 467/ 468).

و الوقائع هذه و أخرى لا يسعنا مجال الدراسة لذكرها، كلها من حيث التجليات تصب في معين كشف الوجه الآخر للجهاد، أو بالأوفى الأفصح فضح العالم الداخلي لما يسمى بالجهاد في تمظهراته الخطيرة التي تتقاذفها جهات و جبهات مختلفة و متنوعة داخلية و خارجية، ترعاها أمريكا ومخابراتها و مخابرها للدراسات "الجيوستراتيجية" من خلف الستار، بغية بسط الهيمنة و النفوذ على عالم الشرق الإسلامي، عبر بوابة مشروع احتلالي استدماري جديد، يستثمر في أحجية الإرهاب و الجماعات الجهادية لتقويض شوكة المسلمين و تفكيك بنياتهم التحتية و تحويلهم إلى شعوب و قبائل متناحرة، و ذلك تحت مسمى جديد يحمل عنوان الإرهاب، يستدعي تدخل الغرب/

الآخر لردع الغول القادم من الشرق. و من مساوئ الصدف - برؤيا الكاتب دائما - أن هذا المشروع، يجد الأرضية مهيئة أمامه، بدءا بالتربة الخصبة الجاهزة للتجسيد ممثلة في الأرضية الهشة للعالم الإسلامي، فانتهاه إلى المادة الخام ممثلة في أصحاب العقول الضيقة و الجاهلين لما يحاك في الكواليس السياسية، ممن بلعوا الطعم الأمريكوصهيوني إما بسبب الجهل و الغرور، و إما بسبب الحماس المفرط و أعمال العواطف على حساب العقل.

و على أساس هذا الخطاب تتبدى رؤيا "الأنا" موضوعية، غير متحيزة للذات و الانتماء، فهي لا تنكر ضلوع أبناء أمتها في موجة الإرهاب العالمي، و لكن في ذات السياق تفضح مدبريه ومنتجيه و سماسرته، الذين يقبعون في الخلف مديرين الحرب القذرة بعيدا عن الأنظار، متقمصين أشكالا و ألوانا و أسماء و مسميات، تستبدل كلما استدعت الضرورة ذلك.

و بهذا يضع "الأنا"، الآخر كما القراء، أمام الحقيقة الإرهابية في تجلياتها و أبعادها الخطيرة، محددا بكل دقة، أين تبدأ الظاهرة و أين تنتهي، و من يديرها، و من يتاجر بها و من ينفذها و من يستثمر فيها !!!

و لأنه يقيم هذا التحديد بناء على تحليل يستند إلى الحجة و الدليل، و يعتمد على شهادة شخصيتين مركزيتين هما في الأساس ضحيتين، و شهادات شخصيات أخرى ثانوية، معنى هذا أنه يحاول أن لا يترك أي فرصة لـ "الآخر" للتبجح بأحجية الإرهاب، مادامت هي من صنيعه في المقام الأول، و في الآن إياه يكون بالاحتكام إلى التحديد نفسه دائما قد فصل فصلا قاطعا بين ما هو مقاومة، هي في ماهيتها رد فعل طبيعي و حق شرعي و واجب مقدس، يكفله المعتقد و الأعراف و المواثيق الإنسانية، كونه يدعو إلى تحرير الإنسان من براثن الاحتلال و الظلم و الطغيان، و بين ما هو جهاد مزعوم أو إرهاب تغذيه جهات غربية بأياد عربية لا صلة له بالتححرر الإنساني، بل على العكس هو وجه آخر من أوجه الاحتلال و أداة فضلا عن التهريب و التنكيل، تفتح أبواب جهنم على الأنا أكثر من الآخر، و بالتالي الكاتب يود أن يقول ضمنيا للقارئ في خضم هذا المعطى الرؤيوي، بأن اللعبة أضحت مكشوفة و ما ظل يتبجح به الآخر تحت مسمى الإرهاب للنيل من الشعوب الإسلامية أو غزوها لم يعد ينطلي على أحد، نتأكد من هذا بصفة قطعية عندما يطالعنا بمحتوى الرسالة الافتراضية التي يتركها زعيم القاعدة إلى المجاهدين يخبرهم فيها بما قد يقال عنه في حال موته، و هو المحتوى الذي يحيل على أن كل شيء مفبرك و ملتبس ببعضه البعض. و بأن القاعدة وزعماءها ما هما إلا أدوات من الأدوات الأمريكية الكثيرة و المتعددة التي تستعين بها متى أرادت، و كيف ما أُنْفِق من طرف مخابرها و مخبريها لإدارة حروبها القذرة في العالم الإسلامي.

"... إعلموا أنني قد أموت و لا يعرف لي قبر... سيقولون لكم إن بن لادن عميل لأمريكا، أو أنه صنيعة لمخابراتها..." (الرواية/ ص: 524).

و لكون ما يتنبأ به الكاتب يحدث بالفعل، باعتبار أن نبوءة مقتل بن لادن تتحقق على أرض الواقع، و تأخذ نفس الأبعاد أو بالتقريب التي تنبأ بها، فإن رؤيا الكاتب لولا ما شابها من تقريرية و ترهين خطابي موضوعية إلى أبعد الحدود، بل و تحسب له في باب الاستشراف النخبوي، لأن

الكاتب الفذ هو من يملك بعد النظر، و يستطيع أن يقدر النتائج المستقبلية بناء على معطيات الراهن، طالما أن الرواية من وظائفها التخيلية بحث المسائل الاستشرافية، و طالما كذلك أن "الرؤية المستندة إلى تمثّل الواقع، و العبقرية التي هي - في جانب من جوانبها - إدراك للحياة بصورة مغايرة للمألوف، زيادة على امتلاك أدوات الإبداع [كلها مؤهلات] تؤهل الأديب إلى الكشف عن القوانين التي تسيّر الحياة، و ترسم خطوط المستقبل، أو تحدد نوعا من الرؤية المستقبلية"⁽²⁷⁵⁾ مثلما كان هذا ديدن الكتاب الجزائريين لسنوات السبعينيات و الثمانينيات و حتى التسعينيات، ونخص بالذكر هنا الراحلين، "بن هدوقة" في رواية "الجازية و الدراويش"⁽²⁷⁶⁾ و "وطار" في رواية "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء"⁽²⁷⁷⁾....

ينتقل ميهوبي في مرحلة تابعة، سعيا منه إلى لملمة أجزاء الصورة المحيلة على الآخر، إلى إماطة اللثام عن وقائع الفظاعة وممارسات الخزي والعار في سجن "غوانتانامو"، التي استباحث فيها أمريكا أجساد آلاف السجناء بالتنكيل و الإخضاع القهري، تحت مسمى مشروع الاستثمار الجديد "محاربة الإرهاب"، حيث ينقل إلينا عبر قناة الاعتراف شهادة شاهد عيان على سجن "غوانتانامو" و زناناته، عاش التجربة بداخله و ذاق قسوتها بكل ملابساتها، بما في ذلك التعذيب و القتل الممارسين فيه.

"... قالوا الجنة في بيشاور، فوجدت جهنم في غوانتانامو، أحيانا أفكر في الانتحار، سمعت أمس أن معتقلا وجدوه ميتا و آخر أدركوه على شفير الموت، إذا مر يوم و لم يمارس علينا التعذيب، نشعر أن أجسادنا تفرح مثل الأطفال يوم العيد..." (الرواية/ ص: 499).

يورد السارد المشارك في شهادته عن السنوات التي قضاها بسجن "غوانتانامو" مشاهد مخزية عن أنواع التعذيب التي تعرض لها بلا أدنى إنسانية أو رحمة، و ذلك في مكان معزول تسيجه الأقبية و أقفاص الحديد من كل النواحي، لا يعرف فيه و رفاقه من المساجين عن العالم الخارجي، إلا ما تتعمد الإدارة الأمريكية إيصاله لهم بغية مضاعفة العذاب النفسي، كما هو الشأن لسقوط "بغداد"، و صور سجن "أبو غريب" و اعتقال "صدام"، كان السيناريو نفسه يتكرر - يقول أمين - و مع انقضاء كل يوم تتضاءل حظوظ النجاة، بسبب تهاوي قدرة الأجساد على مقاومة أشكال التعذيب و صنوف الاضطهاد.

"... كنت في وضع بشع، أوقفوني بالقوة، و ظل مات يقول كم نجمة في العلم الأمريكي؟ فلا أرد لأنني أكاد أفقد وعيي، ثم يدفعني إلى الوضع الذي كنت عليه، و تعاود المجندتان العبث بي، و تقوم المدينة وخزي بابكر في أماكن حساسة و تقول: (دمه أرجواني)... لا يمكن أن أترك هذا الجسد يهرب مني دون أن أترك عليه وشما جميلا... و أطفال السيجارة يمين الصرة، و ضغطت بشدة، و أنا أكتّم الألم..." (الرواية/ ص: 494).

275- د. كريم مهدي المسعودي، الرؤية المستقبلية في الرواية - قراءة في أدب غسان كنفاني و عبد الرحمن منيف -، ص: 24.

276- عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، دار الآداب، ط2، 1991.

277- الطاهر وطار، الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005.

"... كان التعذيب النفسي قاسيا، حتى إنني أكاد أقول لهم: ارموني من أعلى شلالات نياجرا موثوقا بأسلاك كهرباء شحنتها تفوق المليون كيلواط، فهو أهون علي من تدمير كرامتي، مرت ستة أشهر و أنا على هذه الحال، إنه الجحيم، و أقول أحيانا، هل الذين فجروا برجى التجارة بنيويورك كانوا على حق أم صبوا الزيت على نار الغرور الأمريكي؟..." (الرواية/ ص: 499).

- يشدد وقع آهات و أنات "أمين" في نفس القارئ و ترقى درجة الغضب و الانفعال و المفارقة لديه إلى أعلى المستويات، و هو يحاول أن يجد تفسيراً أو مبرراً لما تقوم به أمريكا - التي تدّعي الدفاع عن الحريات و حماية حقوق الإنسان - من انتهاك للأعراض و مسخ للإنسانية، و كيف أن ما وصلت إليه من إنجازات و تقدم تكنولوجي و مدني لا يستطيع أن يحفظ أبسط الحقوق المشروعة للإنسان الذي يتعرض لمسخ آدميته و سحقه جسدياً و روحياً و عقلياً. و ربما السؤال الذي يستमित بحضوره في ذهن القارئ حيال هذا الوضع، هو ما لذي يمنح أمريكا بما هي عليه من قوة عسكرية و مدنية من أن توفر لهؤلاء المساجين محاكمة عادلة أمام الرأي العام المحلي و الدولي؟ بموجبها يتم معاقبتهم أو تُبرأ ساحتهم؟ أم أنها تخاف أن يثبت تورطها و ضلوعها و ينكشف صنيع مخابراتها و مخافرها و بالتالي تؤلب عليها جماهيرها قبل جماهير البلدان المعنية بسجن أبنائها.

و نعتقد أن هذا السؤال أو بالتقريب هو الذي تستثيره رؤيا العالم في محكي سجن "غوانتانامو" و، لأنه لا الكاتب و لا نحن نملك الإجابة عنه، فإنه سيظل مطروحا على المستوى الرويوي، يراود ضمير الآخر بالدرجة الأولى، و الضمير الإنساني ككل بالدرجة الثاني، نتبين ذلك مما قاله المعترف في نهاية حديثه عن معتقل "غوانتانامو":

"... لا لم ينته السرد، صحيح أشعر بحرقه في حلقي، لأن نورمان الجندي الطيب، وجدوه منتحرا يوم رحيلي فلم أودعه، لكأنه اختار يوم موته.. نورمان الذي قال لي في آخر لقاء معه... سأوصي ماغي بأن يكون كفني برتقاليا، حتى لا ينسى الناس غوانتانامو، و ليت الوصية تصل ماغي، و صليت عليه صلاة الغائب..." (الرواية/ ص: 518 / 519).

ففي هذا الشاهد تستوقفنا ثلاث عبارات أساسية مثيرة و مستفزة، و على درجة كبيرة من الأهمية: "لا لم ينته السرد"، "حتى لا ينسى الناس غوانتانامو"، "ليت الوصية تصل ماغي"، و العبارة الأولى و الأخيرة تعودان إلى المعترف/ "أمين أبو راشد"، فيما الثانية تعود إلى الجندي الأمريكي "نورمان"، و واضح من الشاهد بما لا يدع مجالا للشك أن المتحدث يتوجه بخطابه إلى المروي لهم الخارجيين عبر قناة المروي لهم الداخليين أي جمهور الفندق القابع أمامه، بالقول أن الحكاية لم تنته، و هو ما معناه بأنها مفتوحة على مجال مفتوح ([.....]) ينتظر الغلق الذي هو بيد الآخرين الفاعلين على المستوى الدولي، أي عندما يتحرك ضمير الآخر و يغلب الجانبين الإنساني و الموضوعي على الجانبين الذاتي و الإيديولوجي أو جانب الجنس و الانتماء. ثم تأتي العبارة الأخيرة لتعزز مرامي الفكرة الأولى، و في نفس الوقت لتتهجس بأمل ينشده الكاتب يتمثل في رغبته بأن يصل خطابه إلى "الآخر"، و مع أن هذا الأمل لا يورده بصفة صريحة، فإننا نتلقفه بين ضفاف الخطاب و بالتدقيق مما يزعم بأنها رغبة صاحب المذكرات، بأن تصل وصية "نورمان" - السجنان الأمريكي المنتحر - إلى زوجه "ماغي". و بأكثر تدليل فإنه لكون الوصية المتوخاة هي أن لا

ينسى الناس معتقل "غوانتانامو"، فإن الرسالة تبدو أكبر من حجم "ماغي" و "نورمان"، لا شيء إلا لأنها تتطلع إلى بلوغ مسمع و مرأى الناس - بصيغة الجمع - من جانب، و أن من يتمنى أن تتحقق و تصل هو المعتزف/ السارد من جانب آخر، و عليه فإنه بالاحتكام إلى حجمها الدلالي البعيد و إلى عنصري الإرسال، "المرسل" و "المرسل إليه" يمكن القول أنها تستتصر مضمونا مشفرا من مستويين، الأول هو أن صاحب الوصية هو الروائي بذاته و ما المعتزف إلا ناظم للحكي ههنا ينهض بدور إبلاغ الأمل المتوخى من الوصية بالنيابة عنه، و الثاني: أن المقصود بمحتوى الرسالة/ الوصية، هو ضمير العالم ككل و الآخر بدرجة أخص، مادام أن الوصية إن كتب لها التحقق، أول ما تتحقق ستتتحقق على الأرض الأمريكية.

و بمنظور أوضح، لعل الأقرب إلى المنطق في ظل التوتر القائم ما بين أمريكا و عالم الشرق في الراهن الأنّي - حول شناعة الإرهاب و التي يصدقها غالب الشعب الأمريكي تحت سطوة الإعلام الغربي الموجه - أنه ليس الأمريكي مهما تعالت إنسانية - من يتمنى أن يلتفت الأمريكيون و الناس بعامة إلى سجن "غوانتانامو" (278)!!!

و إنما الضحية و من هم على علاقة به أي "الأنا"، و بالتالي فالخطاب الذي يصطنعه المبدع هو خطاب "الأنا" إلى "الآخر" و الضمير الجمعي العالمي، يأمل في طياته أن لا توضع فضيحة القرن في مجال المسخ الإنساني و القهر الآدمي، المكرسة لممارسات الجهل و الجاهلية القديمة البائدة موضع النسيان، و أن يضطلع الجميع بمسؤولياته حيال الغطرسة الغربية بإدانة و شجب الآلة الجهنمية الأمريكية حتى لا تتكرر فضائع الخزي و العار التي تجرد الإنسان من إنسانيته، وتجعله ينسى بأنه آدمي ينتمي إلى سلالة البشر.

و على هذا المستوى الرؤيوي يضحي الاعتراف صرخة مدوية، صرخة احتجاج على الصمت المطبق في أرجاء الكون حيال الجرائم الأمريكية في عصر بالرغم من إبهاره لنا بعولمته وتكنولوجياه الخيالية و الأنترنت و شبكات التواصل الاجتماعي، ليس هناك من يلتفت إلى ما يحدث بجواره و في أرجائه، أو يعير أية أهمية لأنات مساجين يواجهون أشد أنواع التنكيل، بداعي حرب سياسية قدرة تديرها أمريكا تارة بنفسها، و تارة بالوكالة مستأجرة من ينوب عنها من عملائها الذين صنعتهم مخابراتها (و ما أكثرهم).

إن مكاشفة "تورا بورا" في الإجمال، و في حيثية سجن "غوانتانامو" بالتدقيق لا ينطبق عليها إلا توصيف واحد، و هو أنها نص مفجع و موجه، يروم الحفر في الذاكرة القريبة التي تمتح من الراهن و الماضي القريب دونما تخرج لتجلي الخبي و تفصح عن المكبوت، إنها نص يدمي القلب و يستفز المشاعر و هو يستعيد في حضرة المتلقي مشاهد كلها قسوة و مرارة، قد لا تضاهي المشاهد الحقيقية بما هي عليه من فظاعة، و لكنها تضع النقاط على الحروف، بوصفها من جانب تزيج جانب الجليد على حقيقة الآخر من الداخل و تنشر أسماله القدرة، و من جانب آخر هي تموضعه في حجمه الحقيقي، حجم الجلال الذي مهما زيف الحقائق و أراد طمسها بمساحيق التجميل

278- نقول هذا بكل تحفظ، لأننا لا ننكر إنسانية الكثير من الشعب الأمريكي.

كفيل بالأيام و المستقبل أن يفتضحا أمره، و بالمقابل هي أيضا صرخة حادة مليئة بالآلم و اليأس على حال الإنسان العربي، المكسور و المقموع و المستلب الحقوق حد النخاع في ظل الهيمنة والجبروت الأمريكيين، و في الآن ذاته تتراءى في صورة دعوة أدبية تنادي من عمق الأعماق الكون كي يلتفت إلى أنات و آهات الآخرين المتروكين لحالهم تحت آلة الجحيم، و بأن يفتح صدره لرأي و مطالب الضحية "الأنا/ المسلم"، أو على اقل تقدير يصغي السمع لمآسي الشعوب لتمضي عجلة الحياة و التطور بشكل سليم إلى الأمام.

و بذا و يربط جميع العناصر التي ارتدت إليها ذاكرة السارد ببعضها البعض تتضح الفكرة الشاملة للاعتراف، و هي أنه قد قال قولته في الإرهاب بجهارة و بمدارة، فإذا به الإرهاب الأمريكي، والإرهاب الإسرائيلي، و إرهاب التجار و السماسرة و العولمة، و إرهاب التعصب و التطرف الديني، و إرهاب الإعلام، متعالقا تارة بالسجال التاريخي الموجود ما بين "الأنا" و "الآخر" ،وتارة بجدلوية العلاقة الملعمة ما بينهما و تارة بالمصالح المادية، و أخرى بالفهم الخاطي للدين و الجهاد و سوى ذلك، و هي كلها نقاط إذ يؤشر عليها النَّاص لا يقدم إجابات شافية وافية عنها، وإنما يثيرها في شكل محاور ضمنية يتوجه بها إلى المتلقي ليقوم باستقراءها بنفسه، كونها تحيل على دوامة علانقية ذات امتدادات و تجاذبات و تقاطعات، تتعدد و تتباين بشأنها القراءات، و بذلك تظل الرؤيا ههنا تحتاج إلى تنمة طالما أن النص يزواج بين التخيلي و الواقعي و لا يعتمد على التخيل فقط باعتباره الوسيلة المثلى للإيهام بحقيقة العالم الذي يصطنعه.

✓ رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في الاعتراف الرابع: "قديس الماء الأبدى"

"العلم يحارب الخرافة والأباطيل الكاذبة، وليس مدعاة للتفريط في الهوية والإرث الحضاريين"
(العلم، الخرافة، الهوية، التاريخ)

مع أنه كما الاعترافات الثلاث السابقة، يأتي الحضور الأمريكي و عنصر التاريخ مدويا في الاعتراف الرابع، إلا أن هذا الأخير ينماز عنها في جانبين أساسيين: أولهما، أن المعترف أمام الجمهور شخصية نسوية، و ثانيهما أن هذه الشخصية لا تتحدث عن نفسها، و إنما تؤثر الحديث عن رجل آخر، هو باحث جغرافي يدعى "الأستاذ كوموري"، كان يغطي على حياتها و كانت مشدودة إليه كل الانشداد حسب قولها، و لهذا تطرقت إلى مجمل تفاصيل حياته و لم تذكر عن نفسها شيئا عدا جزئيات بسيطة، في معظمها تقاطعات عابرة بصحبة هذا العالم، الذي تقول عنه أنه: "منحها كل علمه و عشقه للماء المختبئ في تجاويف الصخر الغائر في أعماق الأرض..." (الرواية/ ص: 531).

تروي "ساديكو" على لسان "كوموري"، قصة انتحار الكاتب الياباني الشهير "ميشما" ،والفجيعة التاريخية لـ "ناكازاكي و هيروشيما"، و حكاية الباحث "كوموري" مع الماء في صحراء "توات" الجزائرية، و في كل هذا تأخذ القصة الأخيرة الحيز الأوفر، ففيها تورد من زاوية هاجس الياباني مع الماء و مدى إيمانه و تعلقه ببحوثه، و من زاوية ثانية تسلط الضوء على إصراره على تخطي العقبات و العراقيل، كما كان عليه الشأن مع خرافة اللعنة التي كان يروج لها أهالي "تيت" و التي استطاع "كوموري" بفضل استماتته و إيمانه بعلمه أن يتجاوزها، ثم في آخر المطاف و إذ ينجز مهامه و يجعل الماء يتفجر من "الفقارة" يقتلعها نهائيا من أذهانهم، و بصنيعه هذا يتمكن من تغيير الأوضاع جاعلا من الأهالي الذين انفضوا من حوله لدى قدومه إلى المنطقة، يلتفون من حوله بعد الإنجاز و يباركون عمله، و فضلا عن هذا يضعون خرافة اللعنة في طي النسيان، تلك الخرافة التي كانت دست في رؤوسهم بطريقة أو أخرى، و مؤداها أن من يقترب من "الفقارة" يصيبه العمى.

"... كنت أتردد على تيت إلى أن صارت الفقارة جاهزة لسقي أراضي المنطقة كلها، فأقاموا عرسا كبيرا، و كانت المفاجأة أن صاحب اللعنة جاء في اليوم الأخير و سلم علي و هو يقول لي: سامحني كنت أعمى..." (الرواية/ ص: 558).

و من خلال هذا يمكن القول أن الاعتراف الرابع لا يتميز فقط بما تطرقنا إليه، بل أيضا بما تشي به ثناياه من دلالات احتمالية، إنسانية و أسطورية و تاريخية، إذ نلفى فيه الإيثار و نكران الذات، و الصمود و التصدي و أشياء أخرى.

كما يتفرد من حيث الشكل، باعتبار أن المتحدث أمام الجمهور هي "ساديكو"، بينما السارد هو "كوموري"، حيث يأتي مجمل المحكي على لسانه و بآناه الساردة، فمن خلاله نتعرف على قصته

مع الماء و الصخر، و على قصة الأسطورة "ميشما"، و على الحوادث التاريخية لتفجيرات "هيروشيما و ناكازاكي". و بالمعنى الأدق هناك القصة الإطار و قصتين مضمنتين، مما أنتج رؤيين اثنين للعالم، و لكن على صلة ببعضهما في الامتداد العام للمكاشفة، حيث يبادرنا الاعتراف بالرؤيا الإطار التي تتحدث عن موضوع العلم في مواجهة الخرافة، والرؤيا المتفرعة عنها التي تتناول موضوعي التاريخ و الهوية اليابانيين.

في الرؤيا الإطار التي يحتضنها الفضاء الجزائري، و يتحدد زمنها في السنوات الأخيرة من الثورة التحريرية، يوجب الكاتب كما أشرنا في البداية مسألة صراع العلم مع الخرافة.

"... في صيف العام 1999 كنت على موعد مع البروفيسور كوموري ببهو مكتبه، جامعة طوكيو صباحا... كنت أقرأ مقالا عن الجزائر... استفتاء من أجل السلم بعد سنوات من الدم..." (الرواية/ ص: 575).

تبدأ هذه القصة عندما يخبر "كوموري" "ساديكو"، بأن الجامعة وافقت على أن ترافقه إلى صحراء الجزائر، و بتفسير آخر بدءا من هذه اللحظة - لحظة اللقاء - يشرع "كوموري" في استعادة ذكرياته مع الماء و "فقارات" الصحراء في حضرة "ساديكو"، التي و لكي يضعها في صورة القصة يؤوب بمعيتها إلى سنوات المخاض الأولى التي جعلته ينجذب إلى الصحراء، و يهتم بكنوزها أو على حد تعبيره يغرق في مائها.

"... لقد أغرتني الصحراء قبل أن تولدي، ففي العام 1953 عثرت على كتاب عنوانه (الصحراء الفرنسية)، ألفه أستاذ بجامعة الجزائر اسمه راي كابو يتحدث عن هضبة تيديكلت، فعرضت فكرة الذهاب إلى هذه الصحراء، بعد سنوات قضيتها بين إيران و سوريا، و تحقق ذلك في صيف العام 1961، و لم تكن الجزائر استعادت استقلالها" (الرواية/ ص: 576).

و حسب ما جاء في مذكرات الياباني، فإن أولى خطواته في الصحراء الجزائرية كانت انطلاقا من "عين صالح"، التي تعرف بجمره الصحراء - لفرط حرارتها المرتفعة - ثم منها انتقل إلى "واحات أولف"، و هو المكان الذي تعرف فيه على "حمادي حاجي"، الذي وصفه بأنه صاحب وفاء و صدق، و لكنه بالرغم من ذلك كان كما الآخرين المتواجدين بالمنطقة يؤمن بخرافة اللعنة، التي جعلت الجميع ينزفون على أنفسهم و يصبرون على شظف العيش و العطش بدل التفكير في البحث عن الماء، و لهذا لم يكن من بد أمام "كوموري"، إلا أن يقتنع الرجل أولا بأنه جاء لأجل التنقيب عن الماء، و بأن العثور عليه في الصحراء المقفرة ليس أمرا مستحيلا. و بعد محاولات حثيثة استطاع أن يستميله إلى الفكرة، فلم يتوانى و قد استوعب الأمر عن تقديم يد العون، مثلما كان عليه الحال مع أهالي (تيت) حين هم يشرح لهم بأن غرض "كوموري" نبيل، هدفه المساعدة في الحصول على الماء للشرب و السقي، أو حينما أثر الدخول إلى الفقارة أولا و قد رأى "كوموري" يحاول فعل ذلك. و يعترف صاحب المذكرات أن جانبا من الفضل في إنجاز المشروع يعود إلى "حمادي"، فبمساعده استطاع أن يبدد أسطورة لعنة العمى التي كان يعتقد أهالي.

و لقد احتاج هذا إلى مراحل، ففي المرحلة الأولى انفض الجميع من حولهم، بينما في المرحلة الثانية و بعدما تيقن الأهالي من سلامة حمادي و صاحبه لم يتأخر كثيرهم عن المساعدة. ثم في المرحلة الأخيرة التحق جميعهم بالركب.

"... تريدون إحياء الموتى، و كلام سيدي الحاج عبد الرحمن، نتركه للنسا، قال الرجل المسكون باللغة... " (الرواية/ ص: 580).

بهذا الشكل كان يواجه الأهالي "كوموري"، و لكن لا هذا الكلام أو سواه - أصر كوموري إلى مستمعيه ساديكو - كان ليثني عزمه، بل كان يزيده إصرارا و تمسكا بالغرض الذي قدم من أجله و قطع بسببه البحار و المحيطات، و بهذا صمم على رفع التحدي و استمر في البحث و التنقيب إلى أن انبلج الماء من الفقارة.

"... و لم أكد ألمس بقدمي الماء، حتى ارتمى علي مهدي و هو يصرخ بأعلى صوته: كانوا يكذبون علينا... و فهمت أن حكاية اللعنة خرافة دسها الكسالى من الناس، الذين يصدقون رجال الدين و لا يسألونهم أبدا... كنت أتردد على تيت إلى أن صارت الفقارة جاهزة لسقي أراضي المنطقة كلها، فأقاموا عرسا كبيرا..." (الرواية/ ص: 581).

و هكذا ارتبط العالم "كوموري" بالصحراء و بـ "فقارات توات"، ارتباطا تحول إلى حالة عشق، جعلته يقضي شطرا معتبرا من عمره، يجوب صحراء الجزائر دون أن يساوره كلل أو ملل. نعرف هذا في آخر المطاف من خلال "ساديكو"، التي تنقل إلينا أن "قديس الماء الأبدي" كما تكنيه واطب على زيارته إلى الصحراء حتى صار غير قادر على التنقل، و نعلم منها كذلك في سياق متصل أن آخر ما أخبرها به، أنه في مؤتمر للمياه بمكسيكو العام (2006)، قدم عرضا علميا عن فقارات "توات" و على هامش الملتقى اقترب منه أحد خبراء المياه في روسيا، يدعى "جواكيم كاميرسي"، راح يسأله عن منطقة "توات" و السكان و طبيعة الحياة و التضاريس، و لما بادره بما يعرفه، فاجأه "جواكيم" بالقول: "... كان أجدادي اليهود، الذين طردهم عبدالكريم المغيلي... كانوا سادة في تلك البلاد لكن المغيلي و أتباعه، دمروا معابد اليهود، و شردوهم في الشتات، أنت لا تعرفه... لأن بيننا ثارا لا يمحوه التاريخ..." (الرواية/ ص: 583). و في ختام الحوار تتعاضم مفاجأة "كوموري" من حقد مخاطبه، عندما يطلعه بأن اليهود ساعدوا فرنسا في تفجيراتها النووية بتلك المنطقة، و أمام هذا لم يكن منه إلا التساؤل و كله تعجب: "... رجل يهتم بالماء يفرح للتفجير النووي... هذا غير منطقي و مشيت إلى حيث لا أرى أمثال جواكيم..." (الرواية/ ص: 583).

و قد لا يخالج المتلقي في القراءة الأولى أن رؤيا العالم التي يطرحها الكاتب في هذا المقام، وإن كان لها امتدادات أخرى هي رؤية تاريخية بالدرجة الأولى لإشكال بسيط، هو أن المبدع لا يصدق بطرحه علانية و إنما ضمنا، فقط قرائن العلامات الناطقة تقودنا إليه، من قبيل القرنيتين الزميتين اللتين، يورد إحداها في البداية "... ففي العام 1953 عثرت على كتاب عنوانه الصحراء الفرنسية" "... و تحقق ذلك في صيف 1961"، و أخراهما في النهاية على لسان العالم اليهودي

"جواكيم"، المشار إليه في السالف الذكر "... كاد أجدادي يبنون دولتهم هناك... ماذا أجدادك؟... نعم أجدادي الذين طردهم عبد الكريم المغيلي... هل تعلم أننا ساعدنا فرنسا في تفجيراتها النووية بتلك المنطقة..." (الرواية/ ص: 583).

فهاتين القرينتين إذا ما وصلناهما بالبؤرة الموجبة للحدث في قصة لعنة العمى التي تتعلق بالجهل و السذاجة، تتضح ملابسات الرؤيا التاريخية التي يثيرها ميهوبي، ألا وهي فضائع الجرائم التي ارتكبتها فرنسا و غيرها من المتكالبين كاليهود بحق الجزائريين، في عهود الاحتلال المتلاحقة التي طالت الجزائر، و استمرت آثارها حتى بعد جلانهم.

و قد يتساءل متسائل كيف ذلك، فتكون الإجابة من مثار طبيعة العلاقة في حد ذاتها، و نعني بهذا ما تهجس به العلاقة القائمة ما بين عصري الزمن المؤشر عليه، و الاعتقاد بـ "لعنة العمى" الذي كان يضرب بأطنابه في منطقة "توات" الصحراوية، و التي مؤداها أن سياسة التجهيل ونشر الأمية في أوساط الجزائريين، التي مارسها فرنسا على مدار عقود احتلالها للجزائر، و على الأخص في القرى و المداشر و المناطق النائية، مثلما هو الشأن لحيز "توات"، هي التي ساهمت في انتشار الخرافات و الأساطير اللامنطقية في فضاءات تلك الأماكن، و طبعت المخيلة الجزائرية بمعتقدات لا أساس لها من الصحة، شوهت الذهن الجزائري و خلخلت مفاهيم المبادئ الحياتية للفرد، فتكسبت لديه طباع سلبية مشينة، زجت به إلى عوالم التقاعس و الكسل، و جعلته يتخلى عن هدفه الأسمى من تواجده الحياتي و المجتمعي، المتمثل في العمل و رفع التحدي، و النضال من أجل التغلب على المصاعب و مقاومة ما من شأنه أن يحول و مصيره في العيش الكريم والحياة.

"... و لما وصلنا المكان. كأن المشهد لم يتغير منذ أسبوع كامل. الرجل المريض باللعنة. وبعض الرجال المسنين، يستظلون بنخيل ميت.

-انتفض الرجل من مكانه: يا لطيف... رجعوا. قال له حاجي و من معه: يا ناس هذا الرجل عالم كبير و لا يطلب منكم شيئا، يريد لنا الخير، و قرر أن يحفر فقارة تيت من جديد...
-رد عليه شاب في الثلاثين، حافي القدمين و هو يتكى على جذع النخلة: هذه فقارة ملعونة.. خلوكم منها...." (الرواية/ ص: 580).

و على أساس أن الحقائق التي أوردناها لا تتمظهر بشكل صريح، و إنما يفضي إليها التوليف الكامن ما بين عناصر النص السردي، و نخص بالذكر هنا علاقة عنصر الزمن المشار إليه من قبل الكاتب مع خرافة اللعنة، فإنه ما من تفسير لهذا إلا شيء واحد، هو أن القارئ لا يمكنه أن يصل إلى تحديد الشحنات الدلالية المستتيرة بين مستويات النص، إلا بتفكيك العناصر النصية و التوليفات القائمة ما بينها و بين الدلالة العميقة للاعتراف، الفعل المحيل بدوره على أن المشهد السردي الغائب في هذا العمل لا يكتمل إلا بتواجد القارئ المفترض، المنوط به إيجاد المبررات التي تحكم العلاقات الكامنة ما بين الأشياء التي يأتي على ذكرها الروائي، و التي يستحيل أن ترد جزافا أو بطريقة عفوية، لبناء صورة في متصوره الذهني تلمم أجزاء النص المغيب، تدخل في مضمار نشاطه الاشتغالي الأساسي، الذي يكتنيه "إيزر" بـ "التركيب السلبي" (La synthèse passive)

الذي يتأسس بالضرورة على الصورة، لأن الصورة حسبها تظهر شيئا لا يتوافق مع الواقع المعطى للأشياء التجريبية، ولا يتوافق مع الشيء المعروض. وإن الطابع البصري لهذه التركيبات السلبية يصاحب فعل القراءة، حيث تقوم الذات القارئة بعملية تمثيل النص أي تمثيل المعنى الغائب أو المسكوت عنه في النص، وهذا المعنى يبقى مرتبطا بما يقوله النص، ولا يكون نتاجا خالصا لمخيلة القارئ⁽²⁷⁹⁾، ذلك أنه اشتغال ينهض في الأساس على القرائن الخطابية التي يحفز بها النص القارئ، وتعبير من حيث الدينامية التوصيلية على صورة مهشمة أو غير مكتملة الأجزاء، على المتلقي أن يقوم بوصل أجزائها ببعضها البعض، والعمل على بعثها في تركيبها الأصلي، ومن ثم تحيين مغزى النص وفق رؤية تصورية "ليس رؤية بصرية بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل هي في الحقيقة محاولة تصور، مالا يمكن للمرء أن يراه في صورته الفعلية. وتتمثل هذه الصور في حقيقتها في أنها تلقي الضوء على جوانب ما كانت لتظهر من خلال الإدراك الحسي المباشر للشيء. ويتوقف التصور على غياب ما يظهر في الصورة..."⁽²⁸⁰⁾ من قبيل ما غيبه ميهوبي لدى حديثه عن "خرافة اللعنة" وأجليناه عبر وصل عالم الحدث المتخيل - الخرافة - بالمرجعية الزمنية/ التاريخية لنص الحدث. التي أواماً إليها بتواريخ محددة، (1961، 1953) وقرينة محفزة ومستفزة في الآن ذاته تتمثل في عبارة "عثرت على كتاب عنوانه (الصحراء الفرنسية)".

و هي العناصر التي ما كان ليأتي على ذكرها لولا المراد الذي أشرنا إليه آنفا. وبمنظور آخر لو كان الأمر يختص بـ "لعنة العمى" بمفردها لأوردها في إطار حيز زمني آخر، خاصة ونحن نعلم أن هذه المعتقدات لازالت موجودة في الأوساط الجزائرية إلى يومنا هذا.

أما وقد اختار حيزا تاريخيا محددا، فإن مقصديته هي النبش في التاريخ و تحميل هذا التاريخ إن جاز التعبير، مسؤولية ما أصاب المخيلة و الذهن الجزائريين من عاهات خطيرة، جعلتهم لا يميزون بين ما هو خرافي أو مجرد أساطير و بين ما هو واقعي، و يتحملون العطش بداعي لعنة واهية لا أساس لها من الصحة، على أن يلجوا إلى داخل "الفقارة" ليجدوا حلا للماء. و مع أن الكاتب لا يقول كل شيء في هذه القصة و يترك الكثير من الفراغات للقارئ ليقوم بملئها، فإنه بالمقابل يوضع له قرائن مساعدة من خلال بعض المحفزات الخطابية و الأيقونات السيميائية الدالة على شاكلة (اللعنة، العمى، الصحراء الفرنسية)، التي إذا ما وضعناها في سياقها الحقيقي نلفى الكاتب في مضمارها يتوجه بأصابع الاتهام إلى أطراف بعينها، يتهمها بصناعة ذلك التاريخ المشؤوم، و تبعات المرض الذي وسم العقل الجزائري، و جعله حبيس المعتقد لا يفكر أو بالأفصح الأوضح لا يوفر أدنى جهد للتفكير. يأتي في طليعتها متهمين اثنين ضالعين في مأساة الجزائر حد النخاع، الأول الاحتلال الفرنسي الذي فضلا عن تأشيرات الزمن يخصه بالذكر في مناسبتين اثنتين، إحداهما في بداية القصة، عندما يشير إلى الكتاب الذي قاده إلى صحراء "توات" (الصحراء الفرنسية)، و أخراهما في نهاية القصة و الاعتراف ككل، إذ يأتي على ذكر التفجيرات النووية التي

Voir , W , Iser, l'acte de lecture, p 257.

-279

280- فولغانغ إيزر، فعل القراءة، ص: 144.

حدثت بالمنطقة، على لسان العالم اليهودي "جواكيم": "هل تعلم أننا ساعدنا فرنسا في تفجيراتها النووية بتلك المنطقة..." (الرواية/ ص: 583).

و الطرف الثاني الذي يورد ضلوعه بصريح العبارة هم اليهود، و إذ يفعل ذلك - في آخر القصة -، يحيل من خلاله على باقي المتكالبين الذين تعاقبوا على الجزائر.

"... كاد أجدادي يبنون دولتهم هناك... كانوا سادة في تلك البلاد، لكن المغيلي و أتباعه دمروا معابد اليهود و شردوهم في الشتات، أنت لا تعرفه لأنك ذهبت من أجل الماء، أما أنا فأعرفه لأن بيننا ثأرا لا يمحوه التاريخ". (الرواية/ ص: 583).

هكذا يستتضمّر الروائي في قصة "فقارات الماء" و هو يسيج رؤياه للعالم، اتجاهين جماليين في الكتابة السردية، المتخيل الأسطوري المحيل على الموروث الشعبي، و المرجعي التاريخي المحيل على الواقع الذاكراتي، حيث يستوحي من الأول تضمينات التخيل و عناصر الذاكرة الشعبية و الغرائبية و الاستهام، فيما يستوحي من الاتجاه الثاني تشخيص الواقع المجتمعي و التاريخي عبر القرائن و الأيقونات الدالة و إثارة أفق المتلقي لمساءلة الهامشي و المنسي و المسكوت عنه و بهذا تضحى القصة تنفّلت من إسار الحكي عن حيوات شخصيات بعينها ترد بأسمائها و مسمياتها، لتسرد حياة حكاية تنتعش في أعماق الذات و بواطن الكلمات و استحضار الزمن الضائع، كما لو أن الكتابة ههنا اشتغال على بعث الذاكرة التاريخية بشكل من الأشكال السوسيوثقافية أو السوسيو اجتماعية أو شيء من هذا القبيل، اشتغال ينطبع في الحنايا ليوقد الوجدان، و يحيي لغة الإرث المضني الذي توارثه الجزائريون عن حقبة الاحتلال و المعمرين الآخرين الذين مروا بأرض الجزائر، بما هي لغة لم تنطفئ، لغة مازالت ترن في الذاكرة و المكان، و في المخيال و الموروث الشعبيين.

إن رؤيا الكاتب في هذا الإطار تحاول من جانب أن تجلي النقاط الفاصلة و الاهتمامات المتباعدة، بين تخوم الاعتقاد الأسطوري و تخوم العلم، و من جانب آخر تطرح سؤالاً مفصلياً و محورياً، هو: إلى أي مدى يمكن للإرث المعتقداتي الخرافي أن يسيطر على الأذهان؟ و بشكل عام هل يمكن اعتباره حجر عثرة في وجه العلم، و على هذا الأساس لا تظل الرؤيا تاريخية فحسب، بل تنزاح عن هذا الحقل لترهص على امتدادات و قضايا أخر بما فيها الراهن، نخال أن أبرزها هو الإحالة على قضية العلم في مواجهة الخرافة و الأباطيل المعتقداتية الزائفة، التي التصقت و انطبعت بالذهن الجزائري نتاج سياسة التجهيل التي مارسها الاحتلال، و تحولت مع مرور الزمن إلى موروث شعبي ثابت و يقيني لا مجال للحجاج فيه أو الطعن في صحته. و بأكثر توضيح لنن كانت القصة المثارة في اعتراف الياباني، تتحدث عن حدث و زمن تاريخيين، هما في عداد الماضي و الفترات الغابرة، فإنها بالموازاة و ذاك تروم النبش في امتدادات و بقايا فلول هذا الواقع في الراهن الآني و تركّز فيه على واقع الجهل، و دليل ذلك المؤشرات الخطابية التي ألمح في نطاقها السارد إلى مأساة الجزائر في العشرية الحمراء، و أدلى بها قبل أن يشرع في عملية السرد لقصته بمعية أهالي "تيت" و لعنة العمى.

و كذا موضوع بحث الشخصية المركزية "ساديكو" الذي جاء بها إلى الجزائر، المتعلق بشأن "التنمية في المغرب العربي".

"... كان غارقا في قراءة مقال فتقدمت منه أكثر، و سحبت بهدوء الجريدة من تحت عينه، فانتفض، ثم ما لبث أن ابتسم، و قال لي:

-كنت أقرأ مقالا عن الجزائر.

-يخص ماذا؟

-استفتاء من أجل السلم بعد سنوات من الدم.

-هذا ساداكو جزائري.

-شيئان لا غنى عنهما الماء و الأمن.

-إذا كان الماء ينام تحت الأرض فأين ينام الأمن؟

-في عقول الناس... " (الرواية/ ص: 576).

وبدون أن نمعن النظر مطولا في الشاهد الذي يفتح به الروائي قصة "كوموري" مع "فقارات" الماء بصحراء الجزائر، أي من القراءة الأولى نعي أنه لم يرد جزافا أو من قبيل الصدفة، و إنما أقحم إقحاما كاستهلال افتتاحي من طرفه لاصطياد عصفورين بحجر واحد، أو بعبارة أوفى لغاية أساسية من شقين، يتمثل الشق الأول في استدراج المتلقي إلى المروي عبر استفزازه بعتبة افتتاحية استقطابية، و كوى إيحائية تثير دلالات احتمالية متناسلة، بينما يتمثل الشق الثاني في إثارة أفق توقع القارئ بأسلوب ينهض على لعبة الانتظار و المفاجأة لكأنه (الكاتب) يتصور قارنا نموذجيا - بتعبير أمبرتو إيكو - جديرا بالتعاضد من أجل التأويل النصي، أو على الأقل قارنا بعينه مقصودا لذاته، و لهذا هو يترك له جملة من الوسائط المساعدة للتحرك تأويليا بنفس الصيرورة التي تحرك بها هو توليديا. و لا نقول هذا اعتباطا بل بناء على معطيات العناصر التي تحتفل بها توطئة الاستهلال، و التي يمكن إجمالها في ثلاث وسائط بؤرية و تحفيزية في الآن ذاته، تستثير واعية المتلقي و تمارس عنفها الاستعاري عليه.

- أولاها: مقال الصحيفة الذي يتحدث عن الجزائر، تحت عنوان استفزازي و مقصود يوشر على مرحلة الونام المدني التي تلت العشرية الحمراء " ... استفتاء من أجل السلم بعد سنوات من الدم".
- ثانيها: ربط السارد للماء الذي هو موضوع القصة الأساس بإشكال الأمن " ... شيئان لا غنى عنهما الماء و الأمن"، و الربط هنا مقصود، و لكن ليس لذاته و إنما لغرض هو على علاقة بالتنمية النصية و من ثم لا يجدر المرور عليه مرور الكرام.

- ثالثها: السؤال الذي يليه جواب متبوع بفراغ.

"... إذا كان الماء ينام تحت الأرض، فأين ينام الأمن؟ - في عقول الناس(..)" و السؤال هنا شأنه شأن الجواب، لا يبدو أن على علاقة بأطوار الحوار الدائر بين "ساديكو و كوموري"، بقدر تعالقهما بحيثية أخرى ذات صلة بموضوع القصة.

فهذه النقاط مجتمعة تبين العناصر الجزئية للعتبة، التي هي من حيث المبدأ ليست إلا ديباجة تبتغي موضوعة النص في فضاءه الفني الجمالي، و بالضبط القراءاتي التأويلي، مؤشرة على إيماءة الرواية حيال مرجعها، و مكنية عن رغبة الروائي في إشعار قارئه بأن هناك قصة أخرى تتوارى خلف القصة المباشرة التي تروي وقائع لعنة العمى. نتبينها فضلا عن المشار إليه، أي وسائط الأيقونات التحفيزية من عنصر إشكالي وجيه، قد لا يعيره القارئ العادي أهمية، يتجلى في أنه لا نجد علاقة تصل العتبة إياها (التوطئة النصية) بقصة "لعنة العمى" سواء من حيث المضمون أو البناء. فمن حيث المضمون نلقى القصة المباشرة تحكي عن اعتقاد أسطوري دسه الكسالى من الناس بطريقة أو أخرى في عقول أهالي "توات" لا علاقة له بهاجس الأمن المتحدث عنه في التوطئة، و من حيث البناء نجد الحيز الزمني للقصة المباشرة يؤوب بنا إلى سنوات الثورة التحريرية، و بالتالي ما أبعد عن زمن التوطئة المحيل على زمن الراهن بالنسبة للقصة، المؤشر على نهاية العشرية الحمراء أو بداية استتباب الأمن بالجزائر، و هو زمن عدا إشارته إلى ما هو خارج إطار القصة أي إلى فترة مجيء "ساديكو" برفقة "كوموري" إلى صحراء الجزائر لا نلقى وله وظيفة سردية تذكر بداخل حكاية "لعنة العمى"، و حتى في تلميحها إلى الفضاء الخارجي لا نلقى له مبررا قويا، لأن ما يرد في خضم ذلك ليست تفاصيل سردية ذات أهمية، ف "ساديكو" لا تحكي شيئا عن الغرض الذي يفترض أنها جاءت من أجله، فكل ما ترويه يتعلق ببيوميات "كوموري" مع الصحراء و الماء.

و مادام الأمر على هذا النحو، لا علاقة تربط بين التوطئة و القصة مرتكز الحدث النصي عدا الإشارة إلى الزمن السابق الذي لا يتراءى ذا أهمية بالغة، فإنه بوسعنا القول أن الروائي كما اختار هذا الزمن لموضعنا في توقيت مجيء "كوموري" و رفيقته إلى الجزائر، كان بإمكانه أن ينتقي زمنا آخر، طالما أن المعنى في هذا المقام يتجاوز القصة الإطار التي هي مسرود ذاكراتي إلى الإحالة على الزمن الذي خص فيه "كوموري" "ساديكو" بقصته مع فقرات الماء و لعنة العمى. و لكن و لأن النصوص الروائية تشتغل على عاملي المراوغة و الإيهام بحقيقة الأشياء، تظهر حقائق بينما تضرر آخر، و لأن الكاتب اختار هذا الزمن عن سبق إصرار و ترصد، فإن التفسير الوحيد الذي يلقي بضلاله على الموقف، هو أن ثمة علاقة ضمنية ما بين العتبة الافتتاحية ومضمون الحكاية، يتلقفها المتلقي في نهاية القصة عندما يمعن النظر في فحوى القصة و الغرض الرويوي منها، و الذي يجده لا يخرج عن إطارين رئيسيين.

الأول: يتمثل في علاقة "لعنة العمى" بسياسة التجهيل التي مارسها الاحتلال الفرنسي (التي تناولناها في البداية).

و الثاني: يتمثل في العلاقة الضمنية، أو البورية التي توججها القصة بطريقة غير مباشرة، عبر الكوى الإيحائية الاستعارية، التي تعزف على وتر خلخلة أفق انتظار القارئ و مفاجأته كونه لا يقف على المغزى الرويوي إلا في آخر المطاف و بعد البحث في إشكال العلاقة ما بين العتبة و القصة المحور، الذي يقوده إلى استنطاق العلاقة المغيبة ألا و هي علاقة لعنة العمى بالمصاب المأساوي الذي تأكل عشيرة من عمر الجزائريين، و كاد أن يجهز على الأخضر و اليابس لولا منة العلي

القدير، و بتفسير أدق العلاقة ههنا ترهص على ورم العمى الذي أصاب العقل الجزائري، وجعله يؤثر الاقتتال و الموت على الحياة، و يفني عشرية من عمره بلا سبب وجيه، لأنه لم يفعل هذا العقل و لم يتجه نحو أعمال الفكر، أو بمنظور عكسي، لأن عقله أصابته العطالة أو عطب ما في هذه المرحلة.

و إذا فاللجنة/الاعتقاد التي يثيرها الكاتب، لا ينبغي أن ينظر إليها على أنها مجرد محكي خرافي يدخل في إطار الموروث الشعبي الجزائري أو الفلكلور الصحراوي في جانبه المعتقداتي، و إنما على أساس أيقونة علامائية، تضم فكرة جوهرية مغيبة تستدعي استقراء صمتها الاستعاري المقيم في ثناياها و إرهاباتها، بما هي علامة متوهجة دلالية تحاور ذاكرة المتلقي، وفي ذات الآن تستضم المسكوت عنه في مسار المحكي القصصي و تشي بانشطاراته القيمية و الأدبية والتاريخية و المرجعية.

و أبعد من هذا تتبدى بوصفها أرموزة لسانية في شكل علامة فارهة تخصص متلقيها النموذجي أو الضمني، على اعتبار أنها ليست معطى جاهزا بل مدركا عن طريق الوعي، وهو ما يؤكد مرة أخرى أن الصورة الأدبية غالبا ما تكون غير محددة تحديدا كافيا للإدراك، و هذا ما يجعلها مصدرا للإثارة كونها تنزاح بالقارئ من عالمه الواقعي، و تزج به في عالم الشد و الجذب بين عالم النص و عالم الحقيقة "... فالنص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة و نهائية، بل هو فضاء دلالي و إمكان تأويلي، و لذا فهو لا ينفصل عن قارئه، و لا يتحقق دون مساهمته أيضا" (281).

و هذا عينه ما نستلهمه من قصة لعنة العمى التي تقدم معطى مباشرا جاهزا يتمثل في سذاجة أهل "تيت"، ترتبت عن اعتقاد واه ساذج كانوا يعتقدون به، جعلهم يصبرون على شظف العيش و العطش حتى حل "كوموري" بينهم و تحدى اعتقادهم، ثم انتشلهم مما كانوا فيه. بينما توارى معطى آخر يأخذ الأبعاد التي ذكرناها؛ أي تتقدم به بطريقة غير مباشرة، تستثمر في الوسائط المساعدة و المحفزات الخطابية، يطالعنا بمضمون النص الغائب الذي مفاده، بالإضافة إلى ما أومأنا إليه سالفًا، بمعنى العطب الذي أصاب العقل الجزائري، فخلخل المفاهيم القيمية و الحياتية لديه و أقحمه في دوامة العنف و الضياع، التي تحولت إلى مأساة بالغة الخطورة استمرت لسنوات طوال، بأن واقع العقل الجزائري المشار إليه من طرف الروائي في قوله: "أين ينام الأمن - في عقول الناس..."، بما يتشذر عنه في طياته، سواء أحال على مفهوم العقل الراجح المتزن الواعي فحسب، أم أحال على العقل/الدماغ، بمعنى النخب و المثقفين، في كلتا الحالين هو ليس على ما يرام و بحاجة إلى إعادة نظر و تأهيل، لأنه بلغ مبلغ الخطر بدليل ما تحيل عليه القصة في سياق الوضع المزري لأهالي "تيت"، و كيف أنهم تحملوا العطش و الجفاف، مؤثرين الاعتقاد بالوهم على مجرد التفكير في حل يخرجهم مما هم فيه.

فلولا "كوموري" الذي وظف العقل و العلم، فأيقظهم من سباتهم و غفوتهم لظلوا على حالهم الأولى. و يعني هذا أن "كوموري"/البطل الروائي، بفضل علمه و عقله الراجح معا اكتشف من

281- علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير، ط2، بيروت لبنان، 1995، ص: 09.

الوهلة الأولى ملابسات الخلل و حقيقة الخرافة الساذجة، و لذلك تمكن من رفع التحدي، و قلب موازين القيم المعقداتية الموجودة بأن أرجع الأمور إلى نصابها، لا بجعله فقط الماء يتفجج من "الفقارة" و بالتالي إحيائها من جديد، و لكن ببعث الحياة في "تيت" ككل، بسقي مواطنيها وواحاتها، و إعادة أذهان أهاليها إلى جادة الصواب بجعلهم يتجاوزون حاجز المعتقد الهلامي المرعب، و يقبرون خرافة اللعنة.

"... و لم أكد ألمس بقدمي الماء، حتى ارتمت علي مهدي و هو يصرخ بأعلى صوته: كانوا يكذبون علينا..."

و فهمت أن حكاية اللعنة خرافة دسها الكسالى من الناس الذين يصدقون رجال الدين و لا يسألونهم أبدا... كنت أتردد على تيت إلى أن صارت الفقارة جاهزة لسقي أراضي المنطقة كلها، فأقاموا عرسا كبيرا، و كانت المفاجأة أن صاحب اللعنة جاء في اليوم الأخير و سلم علي و هو يقول لي: سامحني كنت أعمى... (الرواية/ ص: 581).

إن الروائي يرغب في قول الكثير من الأشياء تحت مظلة هذه القصة، و لكن لا يقيم مسارا لذلك بل يشئت أفكارنا بإقحامه لعديد المسائل و العناصر دفعة واحدة، تجدنا إزاءها أمام التاريخ و الراهن و المستقبل، و بالتالي أمام تأويل لا متناه مفتوح، يعبر في ثناياه عن انفتاح القصة و النص ككل على عديد القراءات، بيد أنه و بحكم أن الصراع الجوهرى في نص الحكاية هو بين العلم و الاعتقاد الخرافى، يفضى في النهاية إلى انتصار العلم على الخرافة، فإن القصة تتحول إلى ميتا- خطاب، و من ثم إلى نص شفاف يصادر نصا بلوريا و ثخنا (Opaque)، و بالتالي تنزاح تأويلها عن الحقبه المشار إليها (فترة الاحتلال) إلى التعبير عن راهن البلاد، التي لازال قسم واسع منها - إن لم نقل كلها - يرزح تحت طائل الموروث المعتقداتى الزائف فى شقه الخرافى الأسطورى، بالرغم من التطور العلمى و التكنولوجى اللذان عرفهما العصر. و بالرغم من أن هذه الأساطير مدعاة للتخلف و الانزواء و المعاناة الحياتية، و كذا تكريس للجمود و قتل للمبادرة. و عليه تغتدي الفكرة الرؤيوية التي يسربها الكاتب بين تمفصلات عمله الإبداعي، دعوة ضمنية إلى الفاعلين بضرورة إعادة تأهيل المجتمع الجزائري علميا و معرفيا، و بخاصة منه المناطق و الأمكنة التي تعتبر مصدرا لهذه الخرافات و الأساطير البائدة، من قبيل المناطق الريفية النائية و عالم الجنوب الصحراوي. و الكاتب بإثارته لهذه المسألة يدق ناقوس الخطر، فهو و إن طالعا بانتصار العلم في آخر المطاف و رجوع أهالي "تيت" عن غيهم، ففقط من باب كشف أنه لا جدوى من مناجزة العلم و أن الخرافة ليست إلا ضلالا و وهما، أما رؤياه الضمنية فتبدو قلقة و متخوفة من الوضع بشكل عام و استشرأب الخرافة في أرجاء البلاد بشكل خاص. و حجتنا في ذلك أن من انتصر إلى العلم وهزم الخرافة، و إن كان بسواعد و أياد جزائرية هو ياباني من بلاد الآخر، و الحال هذه فإن حقوق الطبعة البطولية إن صح التعبير هي يابانية و ليست جزائرية، و هنا نستشف مكانم القلق و الخوف، ذلك أننا بحاجة إلى جزائريين يحذو حذو "كوموري" و يقودون معارك العلم ضد معتقدات الوهم الموروثة، و ليس أشخاصا يأتون من بلاد الآخر، و يبدو أن الكاتب لاستشعاره بالحرَج في هذا

النطاق حاول تبديد القلق و الإبقاء على بصيص الأمل في صورة شخصيتي "حاجي" و "مهدي" و بعض الأهالي الذين قدموا يد العون لـ "كوموري" متجاوزين حاجز الخرافة.

إن القراءة المتعمقة لقصة اللعنة، تكشف لنا أن رؤيا العالم التي يطرحها الروائي، تتضمن من ناحية دعوة صريحة إلى الجزائريين، بضرورة الاستثمار في المجال العلمي و المعرفي، و تجاوز الموروث المعتقداتي الخرافي الذي يأتي على شاكلة "لعنة العمى"، لأنه يشكل حجر عثرة أمام التقدم الحضاري و كل ما من شأنه أن ينهض بوضع البلاد و العباد، و من ناحية ثانية تتضمن دعوة ضمنية بوجوب العودة إلى الموروث الشعبي بعين متبصرة و ناقدة، و لاسيما منه الموروث المعتقداتي الوهمي الذي يؤثث حياة شريحة واسعة من الجزائريين، و هو متأصل في الأوساط الجزائرية الموجودة في المناطق الريفية النائية و الصحراوية. و المبدع في مضمار الرؤيا، أي وهو يتقدم بهاتين الدعوتين، يرى أن السبيل الوحيد لاجتثاث هذا الموروث الخرافي يتمثل في إفساح المجال للعلم و العلماء و جعلهما يضطلعان بدورهما على أكمل وجه، لأنه بمنظوره الرؤيوي العلم ينشد التطور و بعث الحياة، والاعتقاد الخرافي ينشد التخلف و التقاعس و يكرس الإحباط، وأسوأ من ذلك يجثم على الأذهان و يقوم بشل قدراتها و تجميدها، و هنا تكمن خطورته لأنه يفرض أمرا واقعا لا تضحى في كنفه الأذهان مجرد عالية في وسطها و مجتمعها، بل حاجزا و عقبة في وجه العلم يحولان و بعث المشاريع التنموية و الحياتية، على شاكلة ما قام به أهالي "تيت" وقد جاءهم "كوموري" يريد أن ينتشلهم من العطش، و الترسيمة التالية تعبر عن هذا الوضع على أمثل وجه:

الاعتقاد الخرافي يمثل ← العطش = الجفاف والأرض العارية

لعنة العمى ← عدم التنقيب عن الماء

العلم يمثل ← الماء = سقي الناس واخضرار الواحات

كوموري ← البحث عنه

ومن ثم يصبح: المعتقد الخرافي يشاكل الموت

العلم يشاكل الحياة

و غير بعيد عن هذا، لعل أهم ما نقف عليه في مضمار ما تشي به الفراغات التي تركها الكاتب للقارئ، و نحن نحاول أن نستنطق المسكوت عنه في حكاية اللعنة، أن الكاتب يبدي نظرة تشاؤمية حيال الموروث الشعبي الجزائري، بل و ينظر إليه على أنه أحد أسباب التخلف و التقهقر الحضاري اللذان تعرفهما الجزائر، نستلهم ذلك من جزئيتين أساسيتين، الأولى من اختياره لشخصيتين يابانيتين كلا منهما يحمل صفة العالم، والثانية عندما نربط أجزاء المحكي و القصص المضمنة في القصة الإطار ببعضهم البعض.

و بمعنى أقرب إن الجزئيتين المشار إليهما أي القصص المضمنة، و نقصد بذلك قصتي فجيرة "هيروشيما و ناكازاكي" و "الكاتب ميشما" على ما بينهما من مسافة و تباعد بمعية القصة الإطار "لعنة العمى"، و كذا خيار الشخصيتين، لم يردا بمحض الصدفة أو العفوية، بل تخيرهما الروائي بعناية و عن قصد ليؤشر بهما على دلالة محددة أو محتملة، تتمثل في مقصدية المقاربة بين وضعين مختلفين في نطاق موروث كل منهما، الموروث الياباني مقابل الموروث الجزائري، ليضع قارئه المقصود وجهها لوجه أمام المفارقة الغريبة لعالمين اثنين على ما بينهما من تقاطع في الكثير من التفاصيل، و على الأخص على مستويي التاريخ و الموروث الشعبي، يوجد بينهما بون شاسع على مستويي التقدم الحضاري و العلمي، و كأنه بذلك يسائل ضمنا قارئه أو يدعوه هو نفسه إلى طرح التساؤل التالي:

- أين يكمن الخلل طالما أننا نشترك واليابانيين في العديد من النقاط؟
و لتبسيط المسألة أكثر، لقد أراد الكاتب أن يلفت انتباه متلقيه عندما جعل سارده المشارك/ "كوموري"، يؤوب إلى سرد وقائع فضائع "هيروشيما و ناكازاكي" التي ارتكبتها أمريكا في حق اليابانيين، و يرتد إلى قصة العلم الياباني الشهير "ميشما"، إلى محورين أساسيين و على درجة كبيرة من الأهمية في الآن ذاته.

المحور الأول تاريخي تقصد بإثارته أن يقول لقارئه، إن الشعب الياباني شأنه شأننا نحن الجزائريين، ذاق مرارة و عنفوان القنبلة الذرية على مرتين - هيروشيما و ناكازاكي - كما نحن - إن إيكرو و رقان - و لكن الفرق بيننا و اليابانيين، أنهم تجاوزوا محنتهم و أخذوا العبرة من مأساتهم، و أروع ما في ذلك أنهم استفادوا من تاريخهم و لم يبقوا حبيسيه بل تجاوبوا معه بإيجاب بأن تمسكوا بوطنهم و كانوا أوفياء لضحاياهم، فشيّدوا يابانا من العدم لا تقهر، لها باع على جميع الأصعدة، الاقتصاد، العلم، التكنولوجيا الخارقة، الصناعة، الثقافة، و هم في غمرة ذلك متمسكين بهويتهم و إرثهم الحضاري مما زادهم قوة و صلابة، يجسد أنموذجها في صورة مثلى - برويا المبدع - شخصيتي العالم "كوموري" الذي يأتي إلى الجزائر لينقب عن الماء في صحاريها، التي تجرعت ما تجرّعته أراضيه "هيروشيما و ناكازاكي" و هو كله حيوية و نشاط، مؤمن بالعلم دون سواه، و لهذا لا يحول شيء و مبتغاه، و كذا "ساديكو" التي تأتي هي الأخرى إلى الجزائر باحثة في اقتصاد التنمية بالمغرب العربي عساها تجد تفسيراً لما يحصل في المنطقة بعد قرابة الخمسين سنة عن الاستقلال و ذكرى التفجيرات النووية بالصحراء، فيما نحن لا صنعنا شيئاً من ذلك و لا

استفدنا من تاريخنا أو كنا أوفياء لشهادتنا الأبرار، بقينا على حالنا الأولى لا نبارح أمكنتنا، ندعي الاعتزاز بتاريخ لم نوفه حقه.

"... ليست نهاية العالم، بل بدأ الكون (..) هذه الأرض تنام على فراش من الماء و ليس الرمل كما تظن.

- أنت طيب (..) و الناس لن يصدقوا كلامك.
- لا يا حاجي (..) هذه ليست أول صحراء أفتت صخرها وأبحث عن الماء النائم في بطنها، لقد قرأت كثيرا عن صحرائكم، و هي ليست كما يوهمونكم لا تنبت إلا الموت، فيها كثير من الماء (..)..." (الرواية/ ص: 576).
و واضح من الشاهد أن الحوار الذي يدور بين الجزائري (حاجي) و الياباني (كوموري) ينم عن هوة شاسعة بين مستويي تفكير الأول و الثاني، ثم تأتي الفراغات المتروكة للقارئ (المؤشر عليها بين قوسين) لتؤكد على أن هناك الكثير من الكلام المحذوف، الذي يعبر في جملة ما يعبر عن المفارقة الصارخة الكامنة ما بين المنطقيين، و كيف أن الياباني متفائل شغوف بمباشرة العمل، والجزائري متشائم لا يبقي على أدنى بصيص أمل.

أما المحور الثاني فيتعلق بالإرث الياباني القديم في شقيه الشعبي والمعتقداتي، الذي يستعيده الروائي في مضمار القصة المضمنة الثانية - قصة ميشما -، وعندما نتصفح لا يخالجننا أدنى شك من أنه هو المقصود بذاته لذاته، أو بعبارة أخرى هو المتصل بتأجيح الطرح الرويوي الذي يتبناه صاحب الإبداع أكثر من قصة "ميشما"، بدليل أننا نلفاه هو القصة ككل من الناحية التيماتية، تبدأ به و تنتهي به، كما يجسد في تفصيلاتها الحدث و البؤرة و المرجع و العقدة و الحل، تغيا الروائي بآثارته أن يكرر نفس الصنيع السابق مع قارئه، بأن يجعله مرة أخرى أمام مقاربة ثانية قد تختلف شكلا و مضمونا في معالم التقاطع و القرابة عن سابقتها، بيد أنها تلتقي معها في بعض الجزئيات التي على بساطتها و رهافتها هي مدعاة للتأمل و التمعن، لا لشيء إلا لكون عناصر المقاربة تتراءى قائمة فيها، يكفي للإحالة عليها أن النص الروائي يواجهنا بموروث ياباني في مقابل آخر جزائري، كلا منهما يدخل في خانة الإرث المعتقداتي للأبناء و الأجداد، و كلا منهما ينم عن جهل وسذاجة، و لكن يفترقان في نقطة مفصلية و مركزية، هي أن الموروث الياباني الذي يورده الروائي، يشكل إرثا حضاريا بالنسبة لليابانيين و نلفى شريحة واسعة منهم - إن لم نقل كلهم -، تعتز به و بالانتساب إليه أيما اعتزاز، بالرغم من مغالاة التعاليم التي ينطوي عليها و تطرفها.

"... إنه كتاب الهاغاكوري" الذي ألفه ياما موتو قبل ثلاث مائة و سبعين عاما و فيه يشعل النار في الذات اليابانية، و يدفع الناس إلى ينتحروا حبا لليابان و الإمبراطور مثلما فعل ميشما" (الرواية/ ص: 546).

كما أن هذا الموروث على سلبية ما فيه من قيم تؤله الأفراد و تدفع إلى قتل النفس التي حرم الله عز و جل إلا بالحق، ينطوي - حسب ما نستقيه من رؤيا المبدع - على حيثيتين أساسيتين: إحداها أنه يدعو اليابانيين إلى الإعلاء من شأن اليابان و جعلها الرقم واحد تفردا و تميزا في الكون

،وأخراهما: أنه كإرث لم يمنع الشعب الياباني المتمسك به من أن يخطو قدما، أو يجعله سجين تعاليمه بل جعله يشمر عن سواعده و يحقق نبوءة التفرد و يحتل مرتبة الصدارة عالميا، علميا واقتصاديا و تكنولوجيا.

و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هذا الموروث لولا المغالاة و التطرف الفكريين الموجودين فيه و اللذان يلتقيان والإيديولوجية المتطرفة أو المعتقد الباطل، فإنه بالاحتكام إلى النتائج لا يعتبر سلبيا أو حاجزا أو مانعا، مادام هو بالنسبة لليابانيين في عداد الإرث الحضاري المعتر به كإرث يعبر عن الانتماء و الهوية اليابانيين العريقين، غير القابلين للنقاش في سياق التقاليد و العادات و الملامح و بروتوكولات التعامل، و لكنه بالموازاة و ذاك لا يفرض سطوته على الراهن و ليس العقيدة التي تدعو إلى التخاذل و التكاسل، أو تحول و الانفتاح على العوالم الأخرى، إنه بالنسبة لليابانيين بالمختصر المفيد إرث أصالة الذي يقابله راهن معاصرة.

"... في هذا الكتاب العتيق ينام آباؤنا الأولون الذين لم تسرق منهم المدينة و ناطحات السحاب روح اليابان العتيقة.. والوحيد الذي مازال يتحرك بين دفتيه هو يوكيو ميشما - لم أفهم - هذا الكتاب أكرهه لكنني أحتفظ به..." (الرواية/ ص: 545).

و الجملة الأخيرة - من الشاهد - التي يدلي بها "كوموري" أبلغ دليل على الطريقة التي يتمثل بها الياباني موروته، فهو و إن كان كعالم يمقت تعاليم "الهأغاكوري" و "الساموراي"، فهذا لا يعني أن لا يحتفظ بهما أو لا يعتر بالانتماء إليهما.

بينما في الجهة الموازية على العكس من هذا جملة و تفصيلا، يتراءى الموروث الجزائري موروثا دخيلا، لا هو يعبر عن الهوية و الانتماء الجزائريين الحقيقيين، و لا هو يكرس قيم ومبادئ جديرين بالتمسك بهما، و أسوأ ما يهجم به دعواه المباشرة و الصريحة إلى التقاعس و التخاذل من جانب و إلى الحيلولة و المبادرة و اقتراح الحلول من جانب آخر. إنه موروث يستتضم اعتقادا باطلا و خطيرا في ذات الوقت، بوصفه لا يشوه الدين و المعالم الحضارية للجزائر فحسب، بل يستهدف إيقاف بوصلة الزمن، كونه يحجر الأذهان و يجمد العقول و يجثم على القلوب و عواطف الأفراد عاملا على شل كل القدرات، و ماثلا كصنم في وجه الإبداع و المبادرات، و من ثم فهو مقارنة بالموروث الياباني - بنقاطه السوداء و مغالاته - يبدو موروثا سلبيا للغاية لا فائدة ترجى منه، و لهذا تستوجب الضرورة تجاوزه و وضعه موضع النسيان⁽²⁸²⁾، أو التعامل معه تعامل اليابانيين مع موروثهم وذلك بالحدو حذوهم في اهتمامهم بالمجالين العلمي و المعرفي، من خلال الاستثمار في عقولنا و طاقاتنا.

وإذا كان هذا فيما يتصل بالطرح الرؤيوي الذي يعني في الكثير من جوانبه الجزائر والجزائريين، فإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نبرح هذه الورقة من دون الإشارة إلى إرهاب رؤيوي آخر يستوقفنا بين ضفاف السرد، تعلن عنه بنية الخطاب الروائي المنفتحة على عوالم عديدة تتعلق

282- نقول هذا بكل تحفظ لأن المقصود هنا هو الموروث المعتقداتي الخاطئ كما ورد في المتن وليس شيئا آخر.

برؤيا ذات امتدادات عامة، خصصه الروائي لثلاث إشكالات موضوعاتية أخرى، هي "الهيمنة الأمريكية، الانتماء والهوية، وظيفة العلم والعالم".

الإشكال الأول: تغيا من زاوية الإشارة في ضوئه إلى الحضور المدوي لأمريكا في كل بقاع العالم، ومن زاوية ثانية وهي الأهم، تعرية هذا البلد على حقيقته عبر نشر غسيل تاريخه القذر، وكشف جرائم حروبه في حق الأبرياء والعزل من المدنيين اليابانيين، وكيف أن هذا البلد اخترق نوااميس الكون وتجاوز كل الأعراف والمواثيق والقيم والأخلاق الإنسانية، التي عادة ما تتبناها الجهات المتقاتلة في الحروب، مستخدما السلاح الذري والنووي في قتل الناس، مرتكبا مآسي وفظائع لم يشهدها الكون من قبل، أعلنت من يومها عن تبشير العهد الجديد، أي الاستعمار العالمي الجديد الذي سيقوده الغول الأمريكي، مسجلا حضوره في كامل أرجاء المعمورة تحت قبعة الهيمنة والسطو ومصادرة إرادة الآخرين.

"... تقول لي زلزالا و أقول لكم فعلتها أمريكا و لا تصدقوني.. دمروا هيروشيما. هل سمعت يا هيدويتشي.. فعلها أبناء الكلبة.. يأتون من مسافات بعيدة.. القمر أقرب إلينا منها.. و يقتلون اليابانيين بدم بارد.. هل فهمت...." (الرواية/ ص: 564).

وبربط هذا الاعتراف بما تضمنته الاعترافات الأخرى، نجد أن خطاب الروائي يسعى إلى ربط حاضر أمريكا بماضيها، ليضع المتلقي أمام الحقيقة التي تأسس عليها الكيان الأمريكي على كاهل و أنقاذ الشعوب، و ركام الجثث التي خلفتها حروبه الدموية، و من ثم فهو يقول له، هذه هي أمريكا الماضي الحاضر، وجهان لعملة واحدة و نسختان طبق الأصل، و بالتالي لا ينبغي أن ننخدع بخطبها الرنانة التي تحت على الحرية و الديمقراطية العالمية، فما تأسس على الأنقاذ و جثث الشعوب لا يمكن أن تتغير مبادئه أو تتغير عقيدته، وإذا لا يرتجى منه الخير.

وتبعاً له فإن خطاب الروائي الذي يسترجع في حضرة قرائه الفصول المأساوية لأحداث الدمار التي طالت "هيروشيما و ناكازاكي"، وباعتباره الخطاب الحامل للرويا ههنا، لا ينهض بفعل التأريخ أو يسعى إلى إعادة توثيق حيثيات ذاكراتية، بل هو خطاب تتطاي من شظايا النقد اللاذع لأمريكا، و يستتصر في ثناياه ما يرمي إلى إنارة الجوانب الداجية و المظلمة من صورها المزيفة أمام القراء و الرأي العام اللامحدود، أكثر مما يستهدف التذكير بما تكبده الشعب الياباني أو الاحتفال بأمجاد و بطولات هذا البلد.

إنه خطاب يستعرض على مستوى الصورة الأدبية، مدى تمسك اليابانيين بتاريخهم و وفائهم لضحاياهم من جانب، و حجم الكره الذي يكنونه لأمريكا من جانب آخر، و إن تظاهرت سلطاتهم الحاكمة بوجه آخر. و هو الكره الذي بإضافته إلى رقعة كراهية الشعوب الناقمة على أمريكا وسياساتها الملعونة نكون أمام مساحة عريضة تكاد تشمل معظم القارات، و هذا عينه ما أراد الناص أن يفصح عنه بطريقة غير مباشرة للقارئ، الذي يبدو في كثير الحالات قارئاً لا محدوداً أو عالمياً.

"... كنا جميعا ساداكو الذي بصق على القتلة في أبراجهم العاجية.. و ترك وراءه البسمة التي لا تغتالها أسلحة الدمار الشامل..." (الرواية/ ص: 575).

الإشكال الثاني: الذي يطرحه الروائي في خضم رؤياه المنفتحة يتصل بمحور الانتماء و الهوية ،و قد ألمح إليه الكاتب من خلال مناصصات تعبيرية عديدة في النص، و زيادة على ذلك خصه بحيز مستقل شغل كل مساحة القصة الثانية المضمنة، و نغني بهذا قصة "ميشما" التي نلفاها هي الأخرى من حيث الغرض و الفكرة، لا تضطلع باطلاع القارئ بحياة "ميشما" المتفردة، بقدر ما تضطلع بإبراز و تسليط دائرة الضوء على إرث الآباء و الأجداد اليابانيين الذي يتمسك به و يعتز به كل فرد ياباني أينما كان و حيثما وجد، و أيا كانت مهنته و وظيفته و درجته العلمية، و أبلغ مثال على هذا اعتزاز السارد - و هو العالم الكبير - بهذا الإرث، و كذا تركيزه لدى انعطافه إلى حكاية "ميشما" على كتاب "الهاغاكوري" و تعاليم الساموراي و الطقوس اليابانية القديمة، والطريقة التي مات بها "ميشما" ذات الصلة بهذه الطقوس، أكثر من حياة "ميشما" نفسها أو شيء آخر.

"... لم يكن ميشما مثل الآخرين، حياته شيء مختلف تماما، اقروؤه و ستكتشفون رجلا يختزن إرث آبائه في دمه، و يمسك بذاته و يضعها على سيف حاد، و يقول و هو يطل من شرفة الجنرال الذي احتجزه مع بعض رفاقه المؤمنين باليابان حتى الموت، ... أريد العيش إلى الأبد..." (الرواية/ ص: 541).

"... الذين عاشوا حروب اليابان و استنشقوا غبار القنبلة الذرية لا يرون خلاصهم إلا في الهاغاكوري.. معنى هذا أن ميشما على حق.. ربما سيحكم التاريخ على فعلته بعد أن ينقضي جيلنا.." (الرواية/ ص: 555).

و بإضافة هذا الموروث الذي يستعيده الكاتب من خلال السارد في حضرة قرائه، إلى الحقائق التاريخية و الذاكراتية التي انعطف إليها، كقصص "ياسوناري كاواباتا" عن الجنائز اليابانية، وكذا اختياره لشخصيتين يابانيتين لذات الاعتراف، كلا منهما تتقمص شخصية العالم، كل هذا ليس إلا تأشيراً على غرض رؤيوي واحد مفاده، تبيان مقدار اعتزاز الياباني بهويته و انتمائه اليابانيين، برغم عامل الزمن و العولمة و التطور الحضاري الذي عرفته اليابان في سائر المجالات، و في نفس السياق تعبير ضمني عن أن "... التقدم العلمي و التكنولوجي لا يصح مدعاة للتفريط في الهوية و الخصوصية"⁽²⁸³⁾. أو أن يستعمل للتبجح أو لقاء نزوات و مصالح شخصية ضيقة كما هو حال كثير النخب في العالم الثالث.

أما الإشكال الرويوي الثالث: و الأخير الذي يوجهه الروائي فيتعلق بالوظيفة و المهام المنوطين بالعلم و العالم. و كدأبه مع عديد الأطاريح الرويوية يمرره ميهوبي إلى المتلقي بوتيرة ضمنية، حيث نستجليه هو الآخر من مقتضيات حال الخطاب و من الوظائف المسندة إلى الشخصيات المركزية في النص، لا بوصفها تعبر عن الشخصية لذاتها بذاتها كشخصية ورقية في النص

283- اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف (pdf)، موقع ميهوبي. Azzedinemihoubi.com

السردي، و إنما بوصفها تهجس بخصوصية و هوية الشخصية، و كذا انتمائها المحيل على عراققتها و طينتها، و نخص بالذكر هنا الوظيفتين الملحقتين بكل من شخصية "كوموري" و "ساديكو" في علاقتهما أو محلتهما من البؤر المفصلية و الدراماتيكية المتشردية في العمل الأدبي. ففي هذا الحيز نجد أن الوظيفة التي ينهض بها "كوموري"، تتمظهر غاية في النبل و الإنسانية و على درجة عالية من الخلق الكريم، لأن الشخصية تتراءى في إطارها تبذل كل ما في جهدها و تسخر كل وقتها قاطعة البحار و المحيطات و متجشمة الأهوال و المتاعب، و متحملة مشاق الصحراء من أجل غرض واحد و وحيد هو خدمة الناس، التي جسدتها في تقديم يد العون للأهالي و النباتات، عبر انتشالهم من العطش و حياة البؤس التي كرسها.

"... أود من هذا المكان أن أتحدث قليلا عن هذا الرجل الذي قضى ثلاثة أرباع عمره في هذه الصحراء، رجل لا تغنيه الحروب و لا تقلقه صراعات الدول، مثلما لا يهيمه البحث عن شهرة وألقاب و جوائز.. كان أقصى ما يحلم به هو معرفة أسرار الماء، لأنه يدرك أن حرب الإنسان ليست مع ما يصنعه من موت و دمار، إنما مع ندرة الماء لأنه الحياة..." (الرواية/ ص: 532).

و لعل ما يزكي وظيفة "كوموري" كل التزكية، أن الرجل من خلال ما يواجهها به النص، لم يكن في مواجهة المشاق و جفاف الصحراء بمفردهما بل كان في مواجهة الخرافة و الجهل، و بذلك فقد كان يحارب على عدة جهات و جبهات موظفا علمه في مكانه الصحيح، وأين يجدر به أن يكون، أي للأغراض النبيلة و خدمة الآخرين.

و الشأن في هذا سيان بالنسبة إلى "ساديكو"، فهذه الشخصية بدورها و إن لم يشر المحكي إلى ملابسات نشاطها صراحة، فإننا نفهم من مثار الغرض الذي جاءت من أجله إلى الجزائر - البحث في إشكالية التنمية في المغرب العربي - و من تواضعها، و إثارتها إضاءة حياة آخر (كوموري) و هب حياته لخدمة الإنسانية في الخفاء و في صمت مطبق بدلا عنها، و كذا من إجلالها للعلم و صنيع "كوموري"، أن وظيفتها العلمية التي تنهض بها لا تخرج عن أجواء خدمة الإنسانية.

و هذه الحقائق في تجلياتها المعبر عنها نصيا في السياق الوظيفي إذا ما ربطناها بفضاءات المروي الداجية و القاتمة التي ارتدت إليها ذاكرة السارد/ المشارك "كوموري"، و على الأخص جانب الخزي و العار من تاريخ أمريكا، الذي وظفت فيه ما بلغته من ذروة في العلم الذري و النووي لقتل البشرية و ارتكاب جرائم حرب في حق الإنسانية، نمسك بأفق الرؤيا التي يسيجها الروائي في هذا المجال، ألا و هو أن المحكي يحاول أن يشخص و عيا تخيليا عن المفارقة الصارخة بين من يوجه العلم وجهته الصحيحة (كوموري) الجديرة به، لصالح الإنسانية و الأغراض الشريفة المرهضة على طينة و هوية الفاعل فيه، و بين من يوظفه (أمريكا) كسلاح ضد الإنسانية و لأغراض إجرامية أو تسلطية دينية و خسيسة، تحيل كذلك على طبيعة خصوصيته و طينته.

و بالمختصر المفيد إن الكاتب يقول لقارئه و من خلاله للرأي العام العالمي، بأن المبلغ المتطور الذي بلغه الإنسان في العلم، لا ينبغي أن يستخدم وسيلة للهيمنة و تدمير البشرية كما هو التوجه

الأمريكي، و لا كسلاح يوجه ضد البشرية بذريعة محاربة الخصوم، و لا أن يستعمل المحتلين المستضعفين و أراضيهم كفئران و حقول تجارب كما هو التوجه الاستعماري الفرنسي، بل يفترض به أن يوظف بعكس كل ذلك، لمحاربة الجهل و الأمية و المعتقدات الزائفة، و لصالح الإنسان والكون بما فيه من كائنات نباتية و حيوانية، و على الأخص لمساعدة من لا حول و لا قوة لهم، بانتشالهم من شظف العيش و حياة البؤس التي يحيون في كنفها.

الفصل الثالث:

الراوي "تمظهراته واشكالاته":

- 1- الراوي والمروي والمروي له "تمهيد نظري".
- 2- الراوي تمظهراته واشكالاته في "اعترافات أسكرام":
 - أ- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الرواية الأولى: "تين آمود".
 - ب- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الرواية الثانية: "عين الزانة".
 - ج- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الأول: "الشاعر والجدران".
 - د- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الثاني: "الفجيرة على أستار الكعبة".
 - هـ- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الثالث: "تورا بورا".
 - و- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الرابع: "قديس الماء الأبدى".

- الراوى تمظهراته واشكالاته :

1- الراوى والمروى والمروى له "تمهيد نظري":

إذا كان مثار اهتمام المنظرين الأوائل لنظرية التلقي، و هم يحاولون صياغة البديل لاستنتاج الخطابات الأدبية، توجه صوب الاضطلاع بالتلقي الخارجي و الدينامية التي تأخذها عملية التراسل ما بين النص الأدبي و المتلقي، فإن اللاحقين من تلامذتهم و المهتمين بمشروع التواصل الأدبي، انتقلت اهتماماتهم إلى التلقي الداخلي بإيلاء العناية لمواضع التراسل الداخلي في الأعمال الأدبية و السردية منها بصفة حصرية، و لم يأت هذا من فراغ، بل جاء بالتوافق تقريبا مع ما تمخض عن الدراسات السردية الكثيرة و المتعددة، "تلك الدراسات التي تعمقت في وصف مستويات النصوص الأدبية و أبنيتها و أنظمتها الدلالية، و بذلت جهودا كبيرة في معاينة التلقي الداخلي منطلقة من فرضية أساسية، و هي أن الإرسال السردى داخل النصوص لابد أن يتم بين (الراوى) باعتباره قطب الإرسال، و (المروى له) بوصفه قطب التلقي"⁽²⁸⁴⁾.

و لقد أثمرت هذه الاجتهادات بترسيخ مفاهيم سردية جديدة، أضحت تعنى بالعلاقة بين الروائي (مؤلف الرواية) و السارد (الذي يتولى مهمة سرد الحكاية داخل الرواية)، أفضت إلى تنظيرات عديدة و نقاشات مستفيضة، أقر بعضها و بصفة راديكالية كـ "رولان بارت" (Roland Barthes) بموت المؤلف، و بأن المسؤولية كل المسؤولية بداخل المتن الروائي يتحملها الراوى، و مارس بعضها الآخر كـ "تودوروف" (Todorov) التغامض، معتبرا بأن للمؤلف تواجد، ولكن بصفة ضمنية (المؤلف الضمني)، مقرنا مرتبته في النص بمرتبة الراوى الذي ينهض بوظيفة سرد الحكاية للمروى له، و أبدى طرف آخر مثل ما هو الشأن لـ "جيرار جينيت" (Gérard Genette) نوعا من الوسطية مومضعا المؤلف جنبا إلى جنب بمعية الراوى، فعد المؤلف صاحب النص، و عد السارد شريكا له فيها.

و بنفس وتيرة الاهتمام بالراوى عنى رواد جمالية التلقي و السردية الحديثة بالمروى له، فلم يعد ينظر إلى دوره على أنه ينحصر في عملية التلقي أو من يتأثر بالمروى فحسب، و إنما أمسى منظورا إليه من جوانب أخرى، تتحدد في شكل أدوار وظيفية جمة و حيوية في نفس الوقت، عددها "برنس" (Gerald Burns) في النقاط التالية:

- وظيفة التوسط بين الراوى و القارئ.

- تحديد معالم و خصوصية الراوى.

- المساهمة في تحيين فحوى النص، و إثراء عنصر الحبكة الروائية.

284 - عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ط2، ص: 11/10.

- دور محوري و علائقي في البناء المعماري للنص السردى (285).

و اللافت للنظر في مجمل جهود نقاد السرديات، أنه بالرغم من اختلافهم في الرؤى حول طبيعة "الراوي" و "المروي له"، إلا أن هناك قاسم مشترك بين جميعهم يتمثل في اتفاقهم على أواصر العلاقة الديالكتيكية الموجودة ما بين طرفي التراسل داخل النص السردى، العلاقة التي مفادها أنه إذا كان السارد شخصية من خيال الكاتب قد منحها وجودا في القصة أو منحها صلاحيات كثيرة بها يتحدد شكل القصة، فإن السارد لابد أن ينطلق في قصته استجابة للمسرد له، لأن حديث (الأنثا) هو عمق لخطاب (الأنثى)، و من ثمة فحتى لو كان خطاب السارد هو خطاب الكاتب فهو بالتبعية يقتضي بالضرورة حضور الآخر أمامه ليروي له، و إن اختلفت درجة حضور المروي له، فربما تزيد الدرجة زيادة تؤثر بدورها على بناء الخطاب السردى، و ربما تقل درجة الحضور فلا يلاحظ لها أي تأثير قوي.

وبشكل عام لعل خيارات "جاتمان" (gateman) و "جوناثان كلر" (Jonathan Keller) في هذا الإطار، تجلي طبيعة العلاقة الجدلية بين طرفي التراسل على أكمل وجه.

فالأول (جاتمان) يرى بأن حركية الإرسال والتلقي، تأخذ ثلاثة أبعاد بناء على طابع العلاقة القائمة بين المرسل ومستقبل الخطاب.

1 - البعد الأول: يرهص على تواجد مؤلف حقيقي يتوجه بصنيعه الأدبي إلى قارئ حقيقي.

2 - البعد الثانى: مؤلف ضمني يخرج من عباءة المؤلف الحقيقي يتوجه إلى قارئ ضمني.

3 - البعد الثالث: يرهص على راوي ينسب إليه الصنيع الأدبي يتوجه إلى مروي له.

و في خضم هذا يرى "جاتمان" بأن البعدين الأخيرين، هما من يعزى إليهما إنتاج العمل الروائي في شكله المجرد، قبل أن ينفتح عبر القراءة على إمكانات التأويل. أما الثانى أي "جوناثان كلر" و مع أنه لم يخرج عن دائرة النقاط التي حددها "جاتمان" فإنه موضع أربع مستويات للتلقي في الأعمال الروائية.

- المستوى الأول: أن هناك مؤلفا حقيقيا يقابله قارئ حقيقي يتلقى الأثر الأدبي.

- المستوى الثانى: مؤلف ضمني يقابله قارئ ضمني.

- المستوى الثالث: راوي (مرسل) يقابله مروي له (متلقي).

- المستوى الرابع: راوي (مرسل)، يقابله مروي له (متلقي مثالي).

و وفق هذا التقدير فإن هناك مستويين خارجيين يتعالقان بالمؤلف و القارئ، و مستويين آخرين داخليان يتعالقان بالراوي و المروي له، يفترض "جوناثان كلر" في كنفهم، بأن تحيين إنتاج

²⁸⁵ - G prince, (introduction to study of narrate) in Tompkins, (ed) Reader, Reponses criticism, (London), John Hopkins, university press, 1980. P: 07.

الراوي يتصل اتصالا كلياً بالمستويين الأخيرين بمعنى التلقي الداخلي و بالضبط بالمستوى الرابع⁽²⁸⁶⁾.

و السبب في ذلك بمنظوره، أن من ينهض بوظيفة البناء السردى على صعيدى الشكل والمضمون هما الراوى و المروى له كونهما طرفا العملية الإبداعية فى الخطاب السردى التى قوامها الإرسال و التلقى، و لهذا تظل الإحالات الدلالية أول الأمر حكرا عليهما لأنها تتشكل أصلا ما بينهما إلى غاية أن يتلففها التلقى الخارجى.

و أيا كان شأن التنظيرات فى هذا المجال، - باعتبارها كثيرة و متشعبة و ليس بمقدورنا أن نوردتها كاملة، يبقى المهم و الأهم - الذى لا يمكن أن يتجادل بشأنه اثنان، أنه انطلاقا من أن أى خطاب لا بد له من مخاطب، فإن الفعالية التراسلية بالاحتكام إلى الافتراض المنطقى، تستلزم أن القارئ الحقيقى لابد له من مخاطب حقيقى، و الراوى/السارد الذى يروى بما أنه مكون ورقى، فهو يفترض بالتبعية وجود المسرود له/المروى له، و هكذا يتضح الفارق بين "الكاتب" و "الراوى/السارد" من زاوية، و بين القارئ و "المسرود له/المروى له" من زاوية أخرى، على الشكل التالى:

○ الكاتب الراوى/ السارد النص المسرود له/ المروى له القارئ:

و تأسيسا بهذا المسار، و بناء على أن بناء الخطاب السردى ينهض على ثلاثة أقطاب رئيسية هي الراوى و المروى و المروى له فإن كل إجراء سردي من الناحية المنطقية يستوجب الخوض فى كيفية تفاعل هذه المكونات التى يسميها "تودوروف" "... الذى نتحدث عنه، الذى يتحدث"، الذى نتحدث إليه"⁽²⁸⁷⁾ بوصفها هي من يسيج التشكيل الدلالي و التركيبى للنصوص السردية و باعتبار كل منها يتطلب حضور الآخر بالضرورة.

○ السارد/ الراوى الخارجى و الداخلى:

يعد الراوى/السارد مكونا سرديا فريدا من نوعه لاعتبارات عدة، يتعلق جانب منها بمكانته المحورية و المفصلية بداخل بنية المنظومة السردية قديمها و حديثها، التى تكاد تشبه مكانة المحرك بالنسبة للسيارة، و يتعلق جانب آخر بمستويات التواصل مع العالم الخارجى، أى خارج الحدود الإقليمية للبنية إن استقام التعبير.

فعلى صعيد العلاقة الأولى نلغى أن مرتبة الراوى فى العمل السردى هي من مرتبة الرأس أو بالأحرى الدماغ بالنسبة إلى الجسم، فهو عنصر فنى و مكون استراتيجى يظل ملتصقا و يحضر

²⁸⁶ Seymour gateman, story and Discourse (London, Cornell university press, p:255
1978)

²⁸⁷ - تودوروف تازفيتان، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص: 13.

باستماتة في مجمل أنماط القص و فروعها بقديمها و حديثها، بحيث لا نعثر عبر مراحل التاريخ على مروي شفوي كان أم مكتوبا، إلا و يأتي في صدارته الراوي، شاغرا منصب العضو الدائم كوسيط بين منتج المحكي (المؤلف) و المستمع إليه في حالة المروي الشفوي، و بين المنتج والمتلقي (القارئ) في حالة المروي المكتوب، مما خوله مرتبة المؤلف بالنيابة حتى في الأشكال السردية الأشد تعقيدا و حداثة، و نعني بذلك الرواية الجديدة المعاصرة، فتجدنا نتعامل كقراء مع الراوي أكثر من التفاتنا إلى المؤلف، و مرد ذلك التصور العام الذي يشي به الأثر الأدبي في طبيعته البرانية و بنيته الجوانية، إذ بالرغم من أن المبدع هو الذي ينتج صنيعه، إلا أن الهندسة التخيلية التي يأخذها الصنيع السردى إثر اشتغالها على رسم العوالم الروائية الافتراضية الموهمة بواقعية العوالم إياها أو على الأقل بتماسها مع الواقع، تدفع المبدع على ألا يحرك هذه العوالم بنفسه، بل يوعز للسارد الأمر ليتصرف فيها كما حدد ذلك في قرارة ذاته، مما يجعل السارد جزءا لا يتجزأ و غير قابل للانفصام عن اللعبة التخيلية، و أبعد من هذا يتحدد المستوى الجمالي للرواية تبعا له، أو بالأوفى الأوضح تبعا للمكانة التي بوأه الروائي و كفاياتها على الإيهام بتواري المبدع وبمحدودية علم السارد من علمه الواسع. و لهذه الأسباب و أخرى يعتبر الراوي "الشخص الذي يصنع القصة" (288)، أو بتعبير الباحثة "سيزا القاسم" "... أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه شأن الشخصية و الزمان و المكان و هو أسلوب تقديم المادة القصصية" (289).

هكذا يمثل الراوي داخل النص السردى مع أنه صوت مستتر لا يسعه التحقق نصيا أو التمظهر إجرائيا إلا من خلال ملفوظه، و بتفسير آخر "العمل السردى كتابة يكتبها شخص تطلق عليه اللغة المؤلف، تتغير الشخصية بداخله بدون انقطاع على مدى النسيج السردى، و يندرج ضمن التعبير عن "الأنا" أو "الأنثى" المتجسدة في (ت) اللاحقة بالأفعال الماضية الدالة على المتكلم..." (290)، وبصرف النظر عن الأنا المتحدثة أكانت تحيل على موقع داخلي أو خارجي لا يعني ذلك بأي حال من الأحوال أنها تعكس صورة طبق الأصل لـ "الأنا الذاتية" الضيقة لأنها بكل بساطة قد تحيل فيما تحيل على "الأنا الموضوعية" أو الجماعة لتغدو دالة على ضمير مجتمع بعينه في زمن بعينه و مكان بعينه، فالكتابة من حيث هي لا يجوز لها أن تقتصر على تجسيد الذات وحدها، و إنما يجب أن تتجاوز ذلك إلى تجسيد غيرها..." (291)، و هذا من الدوافع التي تجعل السارد كما بإمكانه أن يتخذ اسما متعينا، بإمكانه أيضا أن "يكتفى بأن يتنقع بصوت أو يستعين بضمير ما" (292)، و هو ينهض "كأداة وظيفية دالة" (293) بوظيفة تقديم المسرود و ترتيب بضاعته للمسرد له.

و لأن كل هذا منوط بالسارد، يعمل المبدع في الغالب الأعم حتى لا نقول بصفة إجمالية، على ترك مسافة ما بينه و بين السارد، على منوالها و تبعا لحجمها تتمخض الزاوية الرؤيوية، و كذا

288 - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 111.

289 - سيزا القاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص: 131.

290 - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر 1995، ص: 190.

291 - المرجع نفسه، ص: 190.

292 - عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص: 120.

293 - يمنى العيد، الراوي (الموقع والشكل)، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1986، ص: 07.

الانطباع الذي يتركه المحكي في ذات المتلقي من حيث درجة الإقناع⁽²⁹⁴⁾. وقد تتراعى هذه المسألة شائكة ومتشابكة للغاية، بيد أنها مع ذلك تقتضي بوجهة نظر المنظرين الحدائين (المهتمين بعوالم الفن المتخيل)، إلزامية التمييز بين المؤلف متعهد الإبداع، بصفته شخصا حقيقيا من لحم و دم، وبين السارد بصفته مكونا ورقيا، ذلك أن الأول يعتبر مؤثث النسيج السردي ككل، فهو المنتج والمبدع و خالق الشخص الورقية، و متعهد نشأتها و تطورها و موتها، و الثاني و إن كان له دور في ذلك، و خاصة بداخل النص، يظل مجرد تقنيّة ".... أو أداة فنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم القصة أو ليبث القصة التي يروي، إذ يختبئ الكاتب خلف الراوي"⁽²⁹⁵⁾ متقمصا قناعا من الأقنعة، التي يأخذها الأخير، و بذلك يتوارى عن الأنظار محملا المسؤولية للراوي بتبعاتها وأثقالها، بما فيها من عواقب و امتيازات و ردود أفعال من قبل القراء.

و ما يسهم في استقامة العملية، و يجعل الحيلة تنطلي على القارئ، أن الكاتب يجد ضالته في تعدد الأقنعة الورقية التي يرتديها و بإمكان الراوي أن يؤديها دون أن يشوب عملية التنكر شائبة، أقنعة تتيح للكاتب فرص التنقل من خلال الراوي في دهاليز المسرود كيف ما يحلو له و دون كلفة، على الرغم من أنها أحيانا لا تستطيع إلغاء التطابق ما بين الطرفين (الكاتب و السارد) و لسيما في الحالات التي يثقل فيها المبدع على سارده، محملا إياه كامل رؤياه للعالم؛ أي أكبر من الحجم الذي يسعه قناعه.

و بصورة عامة، إن قناع السارد و إن كان لا يخرج عن موضعين رئيسيين عادة من حيث الشكل، هما السرد الموضوعي و السرد الذاتي⁽²⁹⁶⁾، فإنه بالموازاة و ذلك يأخذ من حيث امتداد زوايا الرؤية و التمفصلات السردية ألوانا عدة.

لعل أشهرها وأبرزها:

أ- السرد الموضوعي العليم⁽²⁹⁷⁾.

294 - وادي طه، الرواية السياسية، دار النشر للجامعات المصرية، ط1، 1996، ص: 90.
295 - يمنى العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، لبنان، ط2، 1999، ص: 89.
296 - تازفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ص: 130.
297 - و في هذا النمط يتبدى السارد خارقا للعادة، يعرف كل شيء عن شخصياته، ما تظهر و تبطن، و لهذا يسمى السارد الذي يقوم بهذا الدور بالسارد العليم (عبد الله إبراهيم، المتخيل السردية (مقاربات نقدية في التناص و الرؤى الدلالية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 120) و تكنى الرؤية التي يتبناها، أو بمعنى أفصح زاوية الرؤية "..." التي يتم وفقا لها عرض الوقائع و المواقف "بالرؤية الخارجية (جيرالد برنس، المصطلح السردية، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى الثقافي، القاهرة، ط1، 2003، ص: 245)، لأن السارد في مضمراها يتمظهر "عالما بكل الأحداث ملما بنفسية الشخصيات، خبيراً بما يجري في ضمائرهم، فكان الراوي عليم بكل شيء، بل إنه يعلم عن شخوص الرواية أكثر مما تعلم هي عن نفسها" (إبراهيم جنداري، المنظور الروائي بين النظرية و التطبيق، مجلة الموقف الثقافي: ع(44)، 2008، ص: 84)، و بالتالي و بالمختصر المفيد هو من يتحكم في زمام السرد من أوله إلى آخره، و يخلق البداية و النهاية. و يكون كل هذا عن طريق الضمير الأشيع استعمالا، ضمير الغياب الذي يستعمله السارد كقناع، يتوارى من خلاله عن العيون الراصدة، ممررا ما بجعبته من أفكار و إيديولوجيات و تعليمات و غايات، موهما المتلقي بأنه مجرد راوي. يقول عنه "نورمان فريدمان" (Norman Friedman): "الحكاية التي تسردها شخصية واحدة" و يصفه مرتاض: "بأنه شكل سردي محمود، لأنه يركز النشاط السردية من حول رواية لا يكون إحدى الشخصيات، و إنما يتبنى وجهة أو وجهات نظرها" (عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية، ص: 195).

ب- السرد الذاتي (المتكلم) (298).

ج- السرد "بين بين" أو ضمير الشخص الثالث "المخاطب" (299).

د- الراوي المتعدد (300).

298- و يأتي بنقيض الشكل السابق (الموضوعي) لأن المتلقي يتلقى المروي في نطاقه عبر إحدى الشخصيات الفاعلة في العمل الروائي، أي أن الكاتب في هذا المقام ينصب شخصية تقوم مقام الراوي، و غالبا ما تكون هذه الشخصية هي البطل، الذي يتحدث بنفسه عن نفسه، و لذلك يعد في المنظومة السردية ساردا شاهدا أو مشاركا، متتبعا لمسار الأحداث، تتطابق معرفته مع معرفة الشخصيات الأخرى، لا يقدم تفسيرا للأحداث قبل وقوعها و إنما ينتظر الشخصيات لتقود الأحداث إلى منتهاها ، وفي كثير الحالات تقتضي طبيعته أن يتضمن المروي الذي يقوم بروايته شخصية ثانية تتلقى المروي منه.

و فضلا عن هذا نلفاه كأسلوب سردي يعتمد على الرؤية الداخلية، التي تشي ثنايا مرويهها، بأن السارد "... يعرف أقل مما تعرفه أية شخصية، فهو يكفي فقط بأن يصف لنا ما يرى و يسمع، أي أنه لا يستطيع أن يلج إلى قرارة نفس شخصياته" (إبراهيم جنداري، المنظور الروائي بين النظرية و التطبيق، ص: 85).

و في تفاصيله الدقيقة يتغيا هذا النمط من السرد موضوعة "بعد زمني بين الحكوي و هو زمن الحدث حال كونه واقعا، و الزمن الحقيقي للسارد، و هي اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السردية، فالسرد ينطلق من الحاضر نحو الوراء، فكان الحدث في الحالة الأولى (السرد الغائب) هو بصدد الوقوع، أما في الحالة الثانية فهو قد وقع بالفعل" (عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية، ص: 195)، و لهذا يقال عن هذا الضرب أنه يملك كفايات على إزالة الفروق الزمنية بين السرد والشخصية و الزمن، كونه يجعل الحكاية المروية تتخرط في روح المؤلف، فيتلاشى الحاجز الزمني الموجود بين زمن السرد و زمن السارد.

299- يعد هذا الضرب من أحدث أشكال الكتابة الروائية، و من أقلها ورودا في الروايات، نلقى نماذجها في السرديات الغربية، و لعل أبرزها الرواية الجديدة عند "ميشال بيطور"، يطلق عليه النقاد الفرنسيين "ضمير الشخص الثالث" (Prônons de la troisième personne)، أي أن اصطناع هذا الضمير يأتي في مرتبة (بين بين) بين المتكلم و الغياب، فهو لا يحيل على رؤية برانية بصفة نهائية، و لا يحيل على رؤية جوانية جملة و تفصيلا، بل يتموضع بين الضميرين (أنا) و (أنت) يقول عنه "ميشال بيطور": "هو نمط يسهل فرص وصف الشخصية في مواضعها و بالموازاة، يوفر فرص وصف اللغة المتكلم بها..." (M. Butor déclaration, le figaro littéraire du, 7, 12. 1957. p : 62).

يجسد كأسلوب سردي من حيث الشكل الشخص الذي تروى له القصة/ المتلقي، كما أنه يتمظهر عندما تتاجي الشخصية نفسها في الحوار الداخلي. و لكونه يقوم مقام (الأنا) و مقام (الأنث) في الوقت ذاته، يعتبره منظرو الفن المتخيل، أكمل الأشكال السردية و أحدثها، فمن جمالياته أنه يتيح تمثيل العالم و الوعي في الآن نفسه، كما يقدم الوعي من قبل الشخصية ذاتها و في مضامينه الكينونية الدقيقة، و إلى جانب هذا يحيل أثناء بث السرد على أن هناك متلقي مجهول الهوية في وضعية تلقي للمسرد.

أما مزاياه فهي الأخرى كثيرة أهمها أنه:

-يجعل الأحداث تندفع جملة واحدة في العمل السردية، وهي خاصية تجنب انقطاع تيار الوعي لدى القراء، -يجعل السارد مرتبطا ارتباطا وثيقا بالشخصية الروائية، وملازما لها، فلا يترك لها حرية الحركة ولا حرية التصرف.

300- ويدعى المتنوع أيضا، لأنه في خضم هذا النمط، يتناوب أكثر من سارد على عملية الحكوي في النص القصصي الواحد، مثلما تطالعنا بذلك - على سبيل المثال لا الحصر - روايتي "لعبة النسيان" لـ "محمد برادة"، و "شرق المتوسط" لـ "عبد الرحمن منيف"، وأبرز الأعمال الروائية التي يحضر فيها هذا النوع، الرواية البوليفونية (Poliphonie/polyphony)، متعددة الأصوات والمنظورات السردية، تلك التي تحتل بوجهات نظر مختلفة (الرؤية من الخلف، الرؤية الداخلية، الرؤية من الخارج). و لكن لا يعني هذا أنه ضرب متفرد عن الأضراب السابقة شكلا و مضمونا، بل العكس هو الصحيح، لأنه في جوهره يندرج تحت النوعين الآخرين (السارد العليم و السارد المشارك)، "فإذا كان الرواة الذين يتناوبون في أداء عملية القص هم شخصيات العمل، بحيث تروي كل شخصية الأحداث من منظورها، فهذا يعني أنهم رواة داخليون، و إذا كان تعدد الرواة يعني وجود راو عالم يروي الأحداث بحياد، و إلى جانبه شخصية أو أكثر تشارك في رواية الأحداث، فهذا يعني وجود النوعين معا، الراوي الخارجي و الراوي الداخلي، و نتيجة لتعدد الرواة تتنوع الرؤى، و تختلط و تتشابك مشكلة الرؤية المتعددة" (نظرية التوصيل/ ص: 158).

و عموما لا يتوقف تصنيف الرواة عند هذا الحد، بل يأخذ أشكالا و ألوانا أخرى، نلفاها من جانب تتغير بتغير النقد و القراء، و تتنوع بتنوع الترجمات المختلفة للمصطلح الأجنبي و نلفاها من جانب آخر تتعدد بتعدد التصنيفات التي تأخذها زوايا الرؤية، و كذا علاقة السارد بالشخصيات⁽³⁰¹⁾.

و من هنا نخلص إلى أن الراوي ينهض بدور وظيفي لا غبار عليه بداخل عوالم النص السردية، فمن جانب الماهية يعد حاملا للرؤيا التي يطرحها العمل الروائي، و يقوم في ذات الآن بدور بارز في تحديد شكل الرؤيا إياها، فقد يكون لسان حال أدب من الآداب، أو شعب أو وطن أو أمة ما، و من جانب البناء يعتبر منسق النسيج السردية و المنتج و خالق الشخصيات الورقية و متعهد نشأتها و تطورها شأنه شأن الكاتب، و على صعيد آخر يساهم مساهمة فعالة في "تحديد نوعية السرد في العمل الروائي، فالراوي الداخلي ينتج سردا ذاتيا، أما الراوي الخارجي فينتج السرد الموضوعي، و إذا تعدد الرواة فسوف ينتج السرد المختلط"⁽³⁰²⁾.

³⁰¹ - فأما فيما يتصل بالجانب الأول: فيمكن القول بأن النقد قاطبة أو بالأحرى غالبيتهم الساحقة تتفق على أن هناك ثلاث أنماط للراوي هي: الراوي العليم العارف بكل شيء، و الراوي المشارك، و الراوي المتعدد (تعدد الرواة) الذين سبقوا الإشارة إليهم.

أما الجانب الثاني المتعلق بزوايا الرؤية، فنجد الكثير من الأشكال التي يتقمصها الراوي حسب تنظيرات و تقديرات النقد (و بخاصة منهم الأجانب)، إذ نلفى في هذا التصنيف المؤلف الضمني أو الذات التي تخرج من عباءة المؤلف، الراوي الظاهر (الممسرح)، الراوي غير الظاهر (غير المسرح)، الراوي الراصد، الراوي المشارك في الأحداث، الراوي العاكس للأحداث، الراوي الخبير، المحاييد، الشاهد... إلخ، و لعل أبرز هذه الأشكال ما حدده "البنغلتي" في ضوء التصنيفات التي وضعها "فريدمان" للراوي تبعا لزوايا الرؤية و المعرفة (سعيد يقطين، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب، آفاق، اتحاد كتاب المغرب ع1، 1984، ص: 118).

³⁰² - نظرية التوصيل، ص: 158.

2- الراوي تمظهراته واشكالاته في "اعترافات أسكرام":

أ- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الرواية الأولى "تين آمود":

في الرواية الأولى "تين آمود"، التي تمثل افتتاحية العمل الضخم أو الأرضية التي أرادها الروائي أن تحتضن جملة من الروايات الأخرى والقصص المضمنة، يهيمن الراوي الداخلي (المشارك) هيمنة كلية على مفاصل السرد، إذ يمثل شخصية مركزية و في ذات الوقت هو من يتولى مهمة السرد، بما فيها إنتاج الأفعال و الأقوال معا، كما يتمظهر ارتباطه بالمؤلف وثيقا جدا، حيث يقدم نصا يحاكي في الكثير من نقاطه السيرة الذاتية.

فما إن يفتح النص حتى يعلنها صراحة، بأنه يرغب في الاعتراف بشيء من سيرته الذاتية أمام الجمهور العريض، يطلعنا على ذلك "بأنه الساردة"، و في نفس الوقت نتعرف على مخاطبيه من خلال توظيفه لضمير المخاطب "الجمع" "أنتم".

"...ربما أكون ثقيلًا عليكم... أنصحكم بتحملي قليلاً... اعترافي أمامكم... (الرواية/ ص: 5).

على هذا النحو يوضع الراوي /صالح النازا - من البداية النصية- المتلقي في صلب الموضوع، كاشفاً له بأنه هو الشخصية الفاعلة، و بأن كل ما سيأتي على ذكره يتعلق بحياته، و من ثم فهو المسيطر على عمليتي القص و الحكي و المتحكم في زمام السرد، يتضح هذا شيئا فشيئا مع مرور الوقت، إذ بالإضافة إلى قصته التي تروي مساره العائلي و يومياته المهنية كرجل مطافئ، يصرف العمر بين الانقراض و الفيضانات و الحرائق و النيران، و تورد ملابسات علاقته الغرامية مع الممرضة التارقية "تين آمود"، نتلقى معظم الأخبار و الحوادث الأخرى بأناه الساردة مثلما هو الشأن للفضاء المكاني و الكيفية التي تشكلت بها (تام سيتي)، و أخبار النيزك، و قصة الألمانى "أدولف هوسمان"، و مسابقة الاعترافات...إلخ.

و قد يبدو من الطبيعي أنه مع تولي "الراوي الداخلي/ الشخصية المركزية"، وظيفة السرد أن يكتسح ضمير المتكلم المساحة الروائية، غير أن اللافت للنظر هو تمظهر ضمير المخاطب، و كأن السارد المشارك (البطل) يتوجه بسرده إلى جمهور معين يتلقى خطابه وهو قابع أمامه، كما هو موضح في الشاهد السابق. ولأن هذا الجمهور لا وجود له في الأساس، فإن صيغة الخطاب بهذا الشكل لا نجد لها إلا تبريرين اثنين. (ينتابانا بعد ما ننتهي من قراءة الرواية ككل).

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 خطها بيده، والاعترافات التي تضمنتها، أثر أن يروي مذكراته الشخصية بنفس الطريقة -طريقة الاعترافات- فتخيّل الجمهور أمامه وراح يسرد حكايته مثل المعترفين على مسامعه، أي هو الآخر أثر أن يسرد قصته على شكل اعتراف مسبق، مادام سيكون الوسيط الذي ينقل إلينا مضمون الاعترافات لاحقاً.

الثاني: أن "الراوي/ صالح": لم يكن يرغب في قص مذكرات يومية بالحجم الذي كان يرغب بالبوح بأشياء تثقل كاهله و تورق حياته و تضني ضميره، هذه الأشياء تقترب بمكنونات ذاتية

جوانية حتى لا نقول أسراراً، أراد أن يخرجها من طي الكتمان إلى العلن بغاية الاعتراف و التطهر ، و لذلك هو لا يود أن يسمعها بمفرده (كونه متلق لخطابه)، و إنما أن يستمع إليها غيره، و بالضبط متلقي مقصود - سواء أكان مفرداً أم جمعا - حتى تتحقق الغاية على أكمل وجه، ألا هي التطهر و تبرئة الذمة من تفاصيل لا تتصل في الواقع بالسارد المتكلم في النص، بل بمن هو متواطئ معه أي الكاتب.

و على ما يبدو أن التبرير الثاني هو الأقرب إلى المنطق، ذلك أن السارد عندما يتوجه إلى المخاطبين (أنتم)، تمثل العبارات التي يوظفها كعربون تعاقد لعقد يسعى إلى إبرامه بمعية القارئ المفترض، و من ثم و لأن الراوي مجرد وسيط، ينوب "...نيابة كلية عن الروائي أو الكاتب [بحكم]، أن الكاتب ينبغي أن يترك (مسافة) بينه و بين الراوي، و على قدر البعد أو القرب بالنسبة لهذه المسافة تتحدد وجهة النظر... و تبدو عملية القص مقنعة أو غير مقنعة..."⁽³⁰³⁾، فإن التعاقد المقصود في هذا النطاق هو بين الكاتب و القارئ.

تتضمن بنود هذا العقد شرطاً استباقياً، لا يفرضه الراوي عنوة و لكنه يلتزم من المتلقي في شكل اعتذار أن يتقبله بصدر رحب، يتمثل في رجاء تحمله و الصبر عليه إلى آخر نفس من اعترافه، كونه يدرك مسبقاً بأنه قد يكون ثقيلاً عليه، و من ثم هو ينصحه منذ البدء بضرورة تحمله. و لكي يأخذ هذا الالتماس مجراه و يستسيغه القارئ، فإنه يعزز مذهبه بحجة منطقية تؤكد صراحته و صدقه، فحواها أنه في جميع الحالات سيحرص فيما سيروح به إليه على قول شطر من الحقيقة، مادام لا يكسب شيئاً و لا يخسر شيئاً. "...لن أكسب شيئاً إن كنت كاذباً، مثلما لن أكسب شيئاً إن كنت صادقاً..." (الرواية/ ص: 5).

ثم يأتي توظيف ضمير المتكلم ليضفي الشرعية على اعتراف الراوي، لأنه من ناحية الضمير الأقرب لعملية البوح السردية و الأنسب لتحقيق الانسجام مع ما تملّيه طبيعة الاعتراف، و من ناحية أخرى حضوره في العمل السردية يجعل القارئ يدرك أن روحاً فعالة ستتولد ما بينه بما هو متلقي، و بين الحدث المسرود⁽³⁰⁴⁾، و بالتالي فإن الضمير ههنا يلعب دوراً مزدوجاً في اعتراف السارد من حيث هو يخلق مسافة بين القارئ و "صالح" الشخصية التي تعترف، و بالموازاة وذلك يدفع القارئ إلى الاندماج في أجواء النص، و عندئذ يصبح السرد من النوع "السير ذاتي" الذي يبيح للمعترف - و هو يتحدث عن أطوار حياته - أن ينزاح ليتناول قصص آخرين في مضمار سيرته، و بهذه الوتيرة تنتقل في فنيات سردية من حدود الراوي الأساسي إلى القص التفرعي، لنووب فينة أخرى إلى القصة الأم المركزية، و هكذا دواليك... لكن هذا الصنيع حركة دائرية حلزونية، تنمو لتتعدد حول كيان واحد، يطلقها و يجتذبها باستمرار، و أثناء هذه العملية تنقلت من قبضة ضمير المتكلم نحو ضمير الغياب ثم تعود إليه، فتنعطف بذلك من حيز السرد الذاتي الداخلي و قناة الراوي المشارك إلى السرد الخارجي و قناة الراوي العليم، و لكن انعطافها هذا كثر أم قل لا يلغي هيمنة الصوت الذاتي الواحد، حيث يواجهنا نص "تين أمود" بسيطرة كلية للسرد

303 - وادي طه، الرواية السياسية، دار النشر و التوزيع للجامعات المصرية، ط1، 1996، ص: 90/89.

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

الذاتي ،والمتسبب في هذه السيطرة أن تأثيث الخطاب في هذا النص، يقوم على إشراك الذات الساردة في فعل العرض باعتبارها فاعلة في الحكي من جهة، و في الأحداث من جهة أخرى، إنها الذات المنتجة لفعل القص و فاعليته، و لذلك فحتى في لحظات الانتقال من المسرود الذاتي إلى الموضوعي نجدها مهيمنة على دواليب السرد هيمنة كلية، وتأتي هيمنتها ليس لكونها تصنع الحدث بل كشاهدة على الأحداث تارة و مراقبة للوضع عن كثب تارة أخرى، ووفق هذا نلفى أن الانحرافات التي تساور الأنا المشارك/ البطل في هذا العمل تتلخص في ثلاث حالات رئيسة، نقف عليها في مواضع مختلفة أثناء عملية تواتر السردى الذاتي.

الحالة الأولى: نسجل أن الراوي الداخلي في هذا الفصل/ الرواية ينزاح عن (الأنا) إلى (الهو) في فترات اعتيادية، تقتضيها الضرورة السردية، التي ترغم المتكلم على الاستعانة بضمير الغياب، هي فترات الوصف و المونولوج، و كذا عندما يتعلق الأمر بنقل الأخبار و الحديث عن الأفكار العامة، و التوصيف المورفولوجي و السيكولوجي للشخصيات.

ففي هذا الفصل الذي يحدد الإطار العام للرواية ويمتد على طول (114) صفحة، نتعرف على سيرة "صالح" و حيوات من تقاطعت معهم مسيرته الحياتية و المهنية، سواء الشخصيات التي لها حضور هامشي (الوالد، الأم، الخال سالم الفياغرا، منال، الشيخ آهار، عامر...) أو الشخصيات التي لها حضور مكثف (تين أمود، أهتغال، منصور)، و على الحيز المكاني (تام سيتي، فندق أسكرام بالاس) وعلى الفضاء الزمني (زمن المسرود الذاكراتي، زمن الاستشراق، زمن الاعترافات، ليلة رأس السنة...)، وعلى الحدث المحفز (مسابقة أحسن اعتراف، و الدفتر الذي يعثر عليه رجل المطافئ)، نتعرف على كل هذا بلسان الشخصية الرئيسية (صالح) عبر أنها الساردة، و لكن ليس في معظم الأوقات، إذ نتلقى بعض التفاصيل الجزئية بضمير الغياب، تدخل في خانة الانحرافات الطبيعية التي تفرض طواعية على الراوي الداخلي المشارك التحول إلى راوي خارجي، مثل الحالة - على سبيل المثال لا الحصر - التي ينهض فيها الراوي بوصف "تام سيتي:

"...كانت تام سيتي مدينة مفتوحة أمام كل الناس، منذ أن شاع في العالم أن هذه المدينة تتوفر على شروط الحياة الخالية من الإشعاعات السامة بفعل النشاط الزلزالي وارتظام النيازك بالأرض..." (الرواية/ ص: 16).

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

ففي مثل هذه الحالات التي قد تطول أحيانا ولا تتجاوز السطر أو السطرين أحيانا أخرى، ينفلت السرد من قبضة ضمير المتكلم نحو ضمير الغياب طواعية، لأن الضرورة السردية ترغم الراوي المشارك على ذلك.

الحالة الثانية: هي التي يفسح فيها الراوي الداخلي/ المشارك خط البث السردى إلى الآخرين، أي عندما يتيح لهم حرية التدخل و التحدث بأنفسهم عن أنفسهم، فتتحول الشخصيات المتحدثة

في أوقات وجيزة إلى رواة تشارك الراوي الأصلي السرد، فيما يتحول هو إلى راو خارجي أو متلق يستمع إليها، يتلقى كما نتلقى قصصها بأسننتها الذاتية، غير أن الفرق بيننا وبينه هو أنه يتدخل بين اللحظة والأخرى.

و تعطي الانطباع هذه المواضع السردية بأن السارد الداخلي لا يحتكر السرد بمفرده، وأن هناك تنوعا و تعددا في الأصوات، خصوصا وأن نماذج الشخصيات التي تتولى عمليتي القص و الحكي في النص، تتناول أحداثا وإن كانت تلتقي في الملابس العامة، لا تلتف حول حدث واحد و تتباين من حيث التطلعات، كما نلقى لكل نموذج رؤياه الخاصة و وجهة نظره و مسوغاته و دوافعه التي تختلف عن الآخر. ومن هذه الحالات ما ينهض بروايته "أهتيغال" في قصته المضمنة -التي نستطيع عزلها بمفردها-، حيث نتلقاها مناصفة ما بينه وصاحب المذكرات، بلسانه وهو يروي لـ"صالح" في فترات، و بلسان هذا الأخير و هو يقوم بعملية التبئير من الخارج.

"...يقول لي أهتيغال أنه كان يشم روائح غريبة، تنبعث من الغرفة... فيسأل أمه لكنها تدفعه بعيدا..." (الرواية/ ص: 43).

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

القصة الأخرى التي تأتي تحت هذه المضلة هي قصة "تين آمود"، حيث نتلقى تفاصيلها عبر قناة الحوار، و هي إحدى القنوات التي أثبت بها السارد نصه و كسر بها رتابة الهيمنة و الاحتكار، ففيها يتحول "الراوي/ صالح" إلى طرف محاور يتيح للطرف المحاور فسحة الكلام، و في نفس الوقت يكشف لنا عن عوالم الشخصية الداخلية و بعض الأحداث الأخرى، وأثناء الحوار يقدم آراءه و تعليقاته على ما يسمع و يرى، مثل الحوار الذي دار ما بينه و "تين" على امتداد ثلاث صفحات (ص 60، 61، 62، 63)، ونتعرف في مضماره على قصة "تين آمود" بحيثياتها الدقيقة.

"...ولادة عطر الموسم

- العطور ليست هوايتي، لكن العطار..

- أعرفه.

- تعرفينه.

- تصلني كل مساء زجاجة شبيهة...

- من كانت حرفته إطفاء النيران لا يمكنه أن يعرف عطر الموسم..." (الرواية/ ص: 60).

و الحوار على هذه الشاكلة نجده في أكثر من موضع سردي، يتراءى تشويه تدخلات الراوي، إلا أن ذلك لا يلغي مساحة المحاور و البوح بما يختلج في باطنه، و هو ما يعني أن الراوي في اعتماده على الحوار، وضمير المخاطب، قد شد النص في مواضع لا بأس بها إلى منطقة المسرحية. فالحوار لغة المسرح، تميل المسرحية فيه إلى ضمير المخاطب، و كون السارد لجأ إليه، و نظرا

للطابع التجريدي الذي يغلب عليه في النص، فإن هذه الرواية في هذه المقاطع تقترب من أن تكون مسرحية تجريدية لأفكار المؤلف، التي توخى تمريرها عبر هذه القناة⁽³⁰⁵⁾ (أنظر رؤيا العالم).

الحالة الثالثة: التي نقف عليها في النص، هي اعتماد الراوي في بث 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 رأني أخرجت من صندوق نحاسي قصاصة جريدة عتيقة، وتقول لي اقرأها كاملة، فأقرأ بعض ما كتبه صدام حسين في وصيته قبل شنقه بأربعة أيام..." (الرواية/ ص: 21)، و يورد نص الوصية أو بعضا منها.

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

"...وقف الشيخ آهار و سحب الورق السميك من تحت إبط محمود و راح يردد بلهجة تارقية كلاما كالذي نسمعه في المعابد القديمة..." (الرواية/ ص: 93)، و يورد النص باللغة التارقية، ثم مترجما إلى العربية على لسان "محمود".

"...أشعلت سيجارة ثم أتبعها بأخرى، و دون أن أتردد كثيرا سحبت من جيبى رسالة تين أمود، كادت الكلمات تُمحي بسبب رطوبة الجيب و رحت أقرأها بصمت و انقباض شديد..." (الرواية/ ص: 101).

"...و هذه رسالة مؤرخة في اليوم الموالي أي يوم 18 أكتوبر، كأنها تُكمل ما لم تكمله في الرسالة السابقة..." (الرواية/ ص: 103).

و مع هذا و ذاك من الحالات التي وظف فيها النَّاص عديد التقنيات السردية، و القنوات التي ترسل الخطاب إلى المتلقي، فإن توحده بالراوي و الاتكاء على ضمير المتكلم، قد شد الرواية بالفعل و بالقوة إلى منطقة السيرة الذاتية، و لكنها لم تكن سيرة ذاتية لشخصية الكاتب، بل سيرة ذاتية لأفكاره وآراءه التي يتبناها في الواقع، أو تلك التي يمتح منها، من مرجعياته الخاصة المتنوعة، كمتقف و كاتب و مسرحي، و شاعر، و مسؤول في وظائف هامة...إلخ.

ولعل أبرز ما نقف عليه في مضمار تدخلات الراوي الكثيرة ضمن هذه الرؤية السردية، أننا نلفها تعيق أحيانا عملية التلقي الحر للعمل الأدبي سواء أكان سيرة أم رواية، كما أن موقع الرؤية المراءغ مشارك و عليم، تمخض عنه تداخلا سرديا بين سرد ذاتي و آخر موضوعي، إلا أنه والحال هذه نسجل لميھوبي نجاحه في استعماله الراوي كمشارك (بطل) و شاهد على حوادث أخرى، حاملا لرؤيا العالم التي يقدمها في نصه، حيث خلق هذا الصنيع هامشا من المصادقية والموضوعية، بجعله إطفائي يحمل هموما ذاتية و أخرى موضوعية، يُطفئ الحرائق المادية الحقيقية و الباطنية المعنوية، يعبر عن هواجس خاصة و أخرى عامة تخص المسحوقين

305 - ولا غرابة في ذلك، فالمؤلف كاتب سيناريوهات، ومسرحيات.

والمهمشين و المتروكين لحالهم، و يسوّق لأفكار محلية جزائرية محضّة، و أخرى دولية تومئ إلى الحضور الأمريكي كقطب واحد في ظل العولمة.

النقطة الأخرى التي تُحسب للمؤلف في إبداعه هي إيهام المتلقي باستحلاب الذاكرة، فبالرغم من أن الراوي الداخلي ينقل إلينا استشراقات مستقبلية و أحداثا استباقية، فإنه يوهمنا بأنه في وضع استعادة و استرجاع للماضي، يرتد من سنة "2040" إلى الوراء، و الذي يضيف الموضوعية على ذلك حرصه و إثارة الاشتغال بالصيغة السردية الأثيرية في الرواية "الفعل(كان)"، سواء وهو يوظفها على هذه الشاكلة أم متصلة بضمير المتكلم، الذي يشخص الراوي في صيغة (كنت)، و هي الصيغة التي تمكن بواسطتها من أن يوضعنا في المحطات الذاكراتية الماضية بشكل تدريجي، يتماشى مع وعيه الذي يتصاعد شيئا فشيئا مع مراحل الحياتية و الحوادث السردية، ففي البداية نخبرنا عن نسبه و مهنته مستعرضا كنية (النازا)، ثم نخبرنا عن أسرته و حياة الطفولة، ثم في مرحلة أخرى يستعرض شبابه و لقاءه بـ "تين آمود"... و باقي الأخبار و الحوادث... (أنظر رؤيا العالم في رواية "تين آمود" في البداية).

"...كان سكان تام سيتي...لم أكن أملك جوابا... وكنت مثله أقرأ ما تبثه فضائيات العالم..." (الرواية/ ص: 23).

فهذه العينات التي انتقيناها عشوائيا تجلي لنا بوضوح، اعتماد الراوي على صيغة الماضي في سرده للأحداث، تارة بفعل الكينونة (كان) و تارة بالفعل الماضي العادي، و تارة المتصل بضمير المتكلم، عبر إسناد الأفعال الماضية لضمير الراوي و هكذا دواليك.

ب- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الرواية الثانية: "عين الزانة":

في هذه "الرواية/ الفصل الثاني"، يطالعنا راوي "تين آمود" (السابق) "صالح النازا"، بأنه – وهو يقوم بمهامه ضمن طاقم الإطفائيين – يعثر على دفتر مخطوط باليد في جيب أحد ضحايا حريق فندق "أسكرام بالاس"، يموت اختناقاً أثناء الحريق، يتردد في تصفحه أول الأمر، ثم ينتهي به المطاف إلى فتحه.

"...لم أفكر في قراءة نص المخطوط أول الأمر، لأنني خشيت أن يظهر صاحبه، و ما كان علي أن أطلع على أسرارهِ و لو كانت كلاماً لا معنى له، و عندما قلبت الصفحة الخامسة عشرة بدأ الصفحة بما يلي: اسمي أنطوان مالو، ولدت في 12 ديسمبر 1953..." (الرواية/ ص 119).

و مباشرة بعد هذه الافتتاحية يختفي الراوي (قارئ المذكرات) عن المشهد السردى، فاسحا المجال لصاحب المخطوط بالتحدث بنفسه في النص بأناه الساردة، ومعه نكتشف أن المتكلم "أنطوان مالو" هو راوي داخلي/ مشارك/ و شاهد في الآن نفسه، يسرد مذكرات عائلة فرنسية عسكرية هي عائلته، و لأنه يؤوب إلى ماضيها البعيد، فإننا لا نتلقى كل شيء منه دفعة واحدة كسارد واحد ووحيد، بل نتنقل بين مجموعة من الرواة، هم (والده جون بيار، و البشير الحركي، و الخادمة جانيت، و الجد أوليفيه) من خلال حوارات مباشرة أو بواسطة رسائل و مخطوطات... وفضلاً عن هذا تضمن المخطوط اعترافات المعترفين الأربعة بالفندق، ذلك أن "أنطوان مالو" كان من نزلاء الفندق، شهد الاعترافات جميعها و قام بتدوينها، و من ثم فهذا الدفتر هو الرواية في الأساس إذا ما استثنينا قصة "صالح النازا"، و بأكثر توضيح يأخذ شكل الترسيمة التالي:

- 1- اعتراف أليسيو ميغوال غارسيا "من خلال المخطوط"
- 2- اعتراف رفائيل رامون غابريلا "من خلال المخطوط"
- 3- اعتراف أمين أبو راشد الأفغاني "من خلال المخطوط"
- 4- اعتراف ساديكو اليابانية "من خلال المخطوط"

مذكرات أنطوان
مالو

من خلال هذا المخطوط مرتكز القص، يدشن "أنطوان مالو" كراوي داخلي مذكراته ببطاقة تعريفية عنه و عن عائلته، ثم ينتقل للحديث عن ذاكرته الجريحة، و كيف ترعرع بعيداً عن عطف و حنان الأبوين، وسط أسيرة عسكرية دفعت بجميع أبنائها إلى أتون الحرب غير مكترثة بالعواقب. و كل هذا بسبب سلطة الجد "أوليفيه" الذي كان في معظم الأوقات لا يتورع عن إظهار فخره واعتزازه بالنياشيين و برّات "الكاكي" التي تؤثت بيته، و تذكره بماضيه العسكري الاستعماري، الذي قضاه محارباً متنقلاً بين عدة مناطق من العالم، من جزيرة "كورسيكا" إلى "السينغال"، فالجزائر.

يورد المتحدث في النص أن الجد "أوليفيه" استحال عليه أن ينتشل نفسه من ماضيه العسكري، فغرس عقيدته في أبنائه و مع أن العقد انفرط حبة حبة بابن معطوب و آخر قضى في حرب

الجزائر، مخلفا يتيما و امرأة مُقعّدة، فإنه ظل وفيّا لتفاليده و فكره العسكريين، سواء مع العائلة أو مع سكان "أميان" الفرنسية.

يحكي الراوي المشارك عن علاقة حبه مع "ماري روز" قبل الزواج، و عن جدته "فيرونيك" و أمه "كاترين" و الخادمة "جانيت"، وكيف يلتقي بـ "البشير الحركي" في إحدى المدن الفرنسية، الذي يطلعه بحياة أبيه و موته في "عين الزانة"، ثم يسلمه مذكراته التي يعود بها إلى البيت، فيروي القصة لأمه و الخادمة. و في خضم ذلك يخبرنا عن زواجه بـ "ماري"، و قراره بقضاء شهر العسل في الجزائر، أين يلتقي سائق الطاكسي "مخلوف"، الذي يقص على مسامع أنطوان و زوجه قصة أبيه، الذي كان من تعداد المحكوم عليهم بالإعدام، وأخضعهم الاحتلال لتجربة القنبلة الذرية.

ثم بعد تمفصلات سردية طويلة و عريضة، يطلّنا بمحطة حياتية أخرى من عمره، يتحدث فيها عن ابنته الطيبة التي تتزوج شابا مغربيا، و عن ابنه "إيمي" و زواجه ببطلّة كندا في لعبة الشطرنج، كما يتحدث عن زيارة ثانية تقوده إلى الجزائر و بالضبط إلى "تام سيتي" مصحوبا بزوجه "ماري"، فيها يلتقي بالدليل "آمود" و الألماني "هوسمان".

و عموما إن كان الراوي/ المشارك/ الشاهد، "أنطوان" هو من يكتسح معظم فترات السرد في هذه القصة، و إن كنّا كذلك كقراء أمام مذكرات مركزية تحكي عن حياة "أنطوان" و عائلته، فإننا لا نبقي في حدود ذلك بل ننساق مع التفرّيع القصصي لننتعرف على شخصيات أخرى، فالمخطوط تتمخض عنه مخطوطات أخرى و رسائل، الشأن الذي معه تجدنا أمام تبادل للأدوار ما بين الشخصيات حوارا و سردا، يضيفي على الرواية طابعا حداثيا يتجاوز مفهوم الشخصية النمطية المتفردة، و يفسح المجال أمام جل الشخصيات للتدخل المباشر و المساهمة، و زيادة على ذلك يكرس تعدد الأصوات و حياد الراوي المركزي. و هذا النموذج و إن كان لا ينسحب على الرواية برمتها، فإنه يمثل عينة لا غبار عليها تجسد بكل وضوح مرونة الانتقال من وادية البث إلى المتعدد ثم العكس.

و مثال ذلك أن "أنطوان"/ الشخصية الرئيسية في الرواية لا يتعرف إلى والده (جون بيار) إلا من خلال الخادمة الوفية للعائلة (جانيت)، أو من خلال الرسائل التي أهداها إياه الجد أو عبر "بشير الكانكي" لاحقا، و الأمر في هذا سيان بالنسبة للجد، فهو الآخر لا يتعرف "أنطوان" على أسرارهِ إلا بعد وفاته من خلال الوصية التي يتركها، إذ تأخذ الوتيرة السردية تفرّيعا في الرواة على النحو التالي:

الراوي	المروي له	الوسيط أو القناة	التيمة (الموضوعة)
صالح النازا	القارئ	المخطوط	أسرة "مالو"
أنطوان	صالح/ القارئ	المخطوط	حياته و أسرته
جون بيار	أنطوان	رسائل الأب	حرب الجزائر
الميلود	أنطوان	لقاء مباشر	البشير الحركي و عموميات
البشير الحركي	أنطوان	لقاء مباشر	سيرة جون بيار و هوامش من حياته
الجد	أنطوان	وصية الجد	حياة الجد
الأب	أنطوان	مذكرات الأب	حياته الحربية في الجزائر
أنطوان	ماري روز	لقاء مباشر	علاقة حب
ماري روز	أنطوان	لقاء مباشر	العلاقة بينهما
جانيت الخادمة	أنطوان	لقاء مباشر	العلاقة الأسرية بين الجد و جون و الأم كاترين

○ جون بيار من خلال "الراوية جانيت":

تسرد "جانيت" على مسامع "أنطوان" قصة والده "جون بيار" في فرنسا، وعبر قناتهما نتعرف -بدورنا كقراء - على محطة شبابه و شباب والدته "كاترين"، و كيف تم اللقاء بينهما أول مرة فالتواعد فالزواج، ثم ميلاده هو و ظروف التحاق "جون" بحرب الجزائر.

○ جون بيار من خلال الرسائل والصور:

"...أكثر من ثلاث عشرة رسالة..." (الرواية/ ص: 135).

"...كلها بحبر أسود، و تبدأ كل رسالة بأبي العزيز و الرحمة على أمي الطاهرة..." (الرواية/ ص: 135).

لقد كانت الرسائل متنوعة و كلا منها يحمل تاريخا معينا، ابتداء من "1953"، و في ضونها يكتشف "أنطوان" حياة الوالد كجندي من جنود فرنسا في حرب الجزائر بين مناطق مختلفة، وأطوار هذه الحرب بين جيش التحرير و فرنسا، و أشياء أخرى منها الحنين و الشوق الى العائلة... إلخ.

○ "جون بيار" من خلال الراوي "البشير الحركي":

يقتحم هذا الأخير المشهد المذكراتي بعد وفاة الجد، وبمعيته يتوصل "أنطوان" إلى مجمل التفاصيل عن حياة والده الحربية في الجزائر وعلاقته بالراوي (الحركي)، وكيفية مصرعه مع باقي الجنود الفرنسيين في معسكر "عين الزانة" على يد مجاهدي الثورة التحريرية.

يروى "البشير الحركي" أمام "أنطوان" واقعة "عين الزانة" بحذافيرها، وفي نهاية المطاف يُطلعه على مكان تواجد قبر والده "بمقبرة النصارى بسوق أهراس"، وفي غمار ذلك ييوح له بالمأساة التي يحيها تحت طائل الخيانة و نار الغربة عن الأهل و أرض الوطن.

بعد كرونولوجيا الأحداث القصصية هذه التي تأتي بشكل متعاقب، و يتداول فيها السرد عددا من الشخصيات على ما أسلفنا، يؤوب السرد من جديد إلى "أنطوان" بصفته المبرر الداخلي للقص، و لكن للحظات فقط يتناول فيها كيفية نزوله بمطار الجزائر، ثم تعود دينامية القص و الحكى إلى وتيرتها السابقة، فنجد أنفسنا (كقراء) أمام قصة أخرى مضمنة في إطار القصة المركزية (المذكرات)، تروي وقائع تفجيرات "إن إيكر" النووية بصحراء الجزائر، يتمظهر السارد فيها (السائق مخلوف)، غير أننا نلتقاها بلسان بطلها الحقيقي والده (محمد التارقي)، و هكذا يتحول "مخلوف" إلى واسطة و والده إلى راو مشارك، و يتحول "أنطوان" إلى متلق. و هذه القصة التي يستغرق زمن سردها، مسافة الطريق من الجزائر إلى سوق أهراس مرورا بعنابة، تختزل في طياتها فصلا مخزيا من تاريخ فرنسا المخزي إبان احتلال الجزائر، يتناول فيه السارد وقائع تفجيرات أبريل عام 1961 التي استعمل فيها الجزائريون كفنران تجارب، تختتم بحوار بين "أنطوان" و "مخلوف"، تشي ثناياه بملايسات وطبيعة العلاقة بين "الأنا" الجزائري و "الآخر" الفرنسي.

يؤوب السرد ثنائية إلى الراوي الداخلي/ أنطوان ببلوغه ضريح والده، الأثناء التي يوضعنا فيها أمام لحظات بوح، يختلي فيها الابن بأبيه المتواجد تحت الثرى، تبدأ هذه المناجاة باعتذار وطلب صفح ثم تتحول إلى لوم و عتاب للوالد على ما جناه على نفسه و عائلته و شعب الجزائر، كما يطرق في حضرته الحال البائسة للعائلة و مخاضات تأكلها شيئا فشيئا في غيابه.

يلعب الراوي في هذا السرد المذكراتي دورا مزدوجا، فهو يقوم بدور الراوي الداخلي (المشارك) في الرواية، ثم يتحول في فنيات قصيرة تمتد على مساحة المذكرات برمتها إلى راوي خارجي، ولكن يحدث هذا و هو في غير حل من أمره، أي منساقا مع ما تمليه مقتضيات السرد اثرى خروجها من وضعيات التبئير الذاتي الجواني إلى وضعيات التبئير الموضوعي البراني، باعتبار أن "... ضمير المتكلم يحيل على الذات، أما ضمير الغياب فيحيل على الموضوع، ف (أنا) مرجعية جوانية، على حين أن (هو) مرجعية برانية. ولا سواء ضمير يسرد ذاته، و ضمير آخر يحكي سواءه. ضمير منطلقه من الداخل نحو الداخل طورا، و من الداخل نحو الخارج طورا آخر، و ضمير آخر منطلقه من الخارج نحو الخارج أطوارا، و من الخارج نحو الداخل طورا..."⁽³⁰⁶⁾.

وفي معظم الأوقات نقف على هذه المشاهد السردية، عندما يتناول السارد حكايات وقصص الآخرين (المشار إليها)، أو عندما يحكي عن تقاطعت بهم حياته من أصدقاء و آخرين، أو عن زيارته، أو و هو يتحدث عن رسائل الجد و الوالد و ما شبه ذلك.

"...لم يكن مصطفى كثير الكلام، غير أن له ردود فعل غير محسوبة، تصل أحيانا إلى الحد الذي يقلب فيه المكان إلى معركة فقد حدث..." (الرواية/ ص: 146).

أو وهو يصف هامشا من ظروف مجيئه إلى الجزائر، والمحطات التي توقف بها كغابة وقسنطينة والقصة، أو لدى حديثه عن جملة الحقائق التي نورت بصيرته عن الجزائر والجزائريين... إلخ.

"...مررنا بأكثر من قرية، تتشابه كلها في أنها فقيرة، إذ على جانبي الطريق يجلس الرجال من مختلف الأعمار، أغلبهم يرتدون ملابس تقليدية..." (الرواية/ ص: 237).

و على كثرة هذه الخرجات – من الوضع الأول إلى الثاني – في الشريط السردى، إلا أنه و لأن أغلبها خرجات اضطرارية، تبقى السيطرة التامة بالنص للراوي الداخلى، الذي يتمظهر فينة مشاركاً في الأحداث، و فينة أخرى مجرد شاهد، و هو في كلتا الحالتين يرسل خطابه بضمير المتكلم، الذي يستخدمه بمختلف حالاته التي يتقمصها و حسب المواقع التي يحتلها، إذ نلفاه في حالة الفاعل عبر تاء الفاعل المتحركة المتصلة بالفعل الماضى نحو:

"فهمت... قلت... صرت... أعدت... كنت..." (الرواية/ ص: 126 / 127).

و في حالة الإضافة عبر ياء المتكلم نحو:

"تأخري... مكاني... أننى... أربكنى..." (الرواية/ ص: 128)، وأحيانا مع الفعل المضارع المرفوق بضمير المتكلم المستتر وجوبا نحو: "أعيش... أتوقع... أجد... أجرو... أسمع..." (الرواية/ ص: 128 / 129).

لقد ترددت ضمائر المتكلم في الصفحتين "128 – 129" أكثر من أربعة و ثلاثين مرة، أي بمعدل سبع عشرة مرة لكل صفحة، مما يدل دلالة واضحة على استماتة حضور ضمير المتكلم، وقد يعكس هذا الحضور المكثف طابع النص الذي هو مذكرات ذاتية و عائلية لشخصية "أنطوان" و عائلته، و من طبيعة المسرود المذكراتى الاتكاء على زوايا الأنا الساردة، إلا أنه مع الحقيقة هذه و حتى و إن كانت الرواية تفصح جهرا بأنها مذكرات، لا يمكن الجزم قطعا بأنها كذلك، طالما هي مذكرات تاريخية أو سيرة جماعية، وأن صاحبها لا يركز على الجانب الشخصى بمثل تركيزه على الجانب العائلى و هوامش سيرية الآخرين و أبعاد ذاكرتيه مريرة، لا تحليل على الراوى بالوزن الذي تحليل على المقصدية التي توخى المؤلف تفجيرها من خلاله.

و يأتي تنوع الأبنية الصياغية بين الماضى بشقيه البعيد و القريب و الحاضر و المستقبل، وتنوع الأزمنة كذلك بين الماضى و الراهن و زمن الحلم ليوضح المسألة على أكمل وجه، فهذا

التنوع يدل على أن الرواية، و إن اكتسحها السرد الذاكراتي هي أكبر من حجم المذكرات، إنها تحاول قراءة الصفحة المخزية من تاريخ فرنسا بالجزائر، و تلقي بضلالها على إشكالية العلاقة التي لم تتبدل على مر الأزمنة، علاقة "الأنا" الجزائري بـ "الآخر" الفرنسي في تجاذباتها وتنافراتها و تشابكاتها.

كما أن استثمار الكاتب في تقنيتي تعدد الأصوات و الحوار في عمله يحد بما لا يدع مجالاً للشك من حجم الراوي و دوره الوظيفي بالنص، فيتحول إلى مجرد بوق ينفخ فيه المؤلف ما يشاء من أفكار و تداعيات و مواقف.

فالتقنية الأولى التي ابتكر فيها صاحب النص مجموعة من الشخصيات تتبادل الأدوار فيما بينها، و جملة من الرسائل و المخطوطات، يفسر أنه أراد أن يحجم حيز سرد الراوي و يؤشر على حياده من جهة، و أن يجعل المتلقي يتلقى الوقائع من أطراف أخرى من جهة ثانية، رغبة منه في عرض الذاكرة بوجهات نظر مختلفة أو متعارضة للأحداث يستسيغها القارئ، و في نفس السياق ترتيب عملية توصيل الأفكار و المواقف المتشنجة إلى المتلقي بيسر و سهولة، فباطالة سريعة على الشخصيات التي رافقت الراوي/ الداخلي في فعل الحكيم حواراً و سرداً، نجد أن هناك مجموعتين، مجموعة من الأصوات تلتف حول قص بعينه، هو حياة "جون بيار"، ما بين فرنسا (بشكل طفيف)، و حربه في الجزائر (بشكل مكثف)، أدى أفرادها الأدوار المنوطة بهم بشكل متتابع، بدءاً من الخادمة "جانيت"، مروراً برسائل "جون"، فوصولاً إلى "البشير الحركي"، و في الجانب المقابل أيضاً نجد أصواتاً لم تخرج عن نطاق القص ذاته ألا و هو الحديث عن ضحايا الاحتلال، انبرى له كذلك طرفان هما السائق (مخلوف) و والده (محمد التارقي). و لقد عبرت الأصوات الأولى عن وجهة نظر الاحتلال الفرنسي و خيبة المسعى الاستعماري (مع تحفظات هامشية)، و عبرت الأصوات التالية عن المقاومة و جرائم الاحتلال، وما نتبينه منهما في آخر المطاف هو صعوبة تلاقيهما في الظرف الراهن حتى لا نقول استحالت، و ربما قد يمتد هذا إلى مدة زمنية أطول، فكل المعطيات الموجودة بالنص تشي بذلك، اللهم إلا بعض الشطحات التي حاول المؤلف بثها بين ضفاف السرد، من قبيل موقف الراوي السلبي من أبيه، و هدية السائق "مخلوف" لـ "أنطوان"، و لكنها تبقى مجرد شطحات.

أما التقنية الثانية (الحوار): التي تشغل مساحات هامة من الرواية فقد اعتمدها الراوي لتجسد حياده و كذا لكي يفرض الأمر الواقع على الشخصيات، بجعلها تتكلم بنفسها عن نفسها، أي أنه لا يتدخل فيما تقول، و لا يوجهها إلى ما تقول، بل يكتفي برأيه و موقفه.

و مادامت كذلك فإن ما يصدر عنها يعينها بذاتها، و يعبر عن مواقفها الخاصة التي تتحمل مسؤوليتها و تبعاتها، و أكثر من ذلك يكرس التعدد و فسحة الآراء المتنوعة.

فاللافت للنظر في مجمل الحوارات أن تدخلات السارد لم تتعد نطاق وصف محاوره أو الحالة التي يبدو عليها، أو تعليقاته على طريقة كلامه دون أن يتجاوز ذلك إلى إصدار الأحكام، أو تبني

موقف أو شيء من هذا القبيل، و كل هذا يثبت ما ألمحنا إليه بخصوص هذا الراوي الذاتي، بأنه ليس إلقانة أو وسيطا أو أداة، تمرر إملاعات آخر هو الكاتب.

ووفق هذه الصيرورة السردية بما اكتنفها من خيارات إخراج روائي، يمكن القول أن ميهوبي وُفق في مبتغاه و استطاع أن يكسب الرهائين الجمالي و التيمي معا، باصطناعه راوي مشارك/ وشاهد/ يتبنى رؤياه للعالم بموضوعية و مصداقية لا تشوبهما شائبة، و ذلك عندما أوجد شخصية فرنسية تنتمي إلى جيل ما بعد الحرب، و عزا إليها وظيفة التبئير الذاتي، ليستعرض في كنفها محطات تاريخية هامة من الذاكرة الجزائرية الجريحة، و صور تجريدية قاتمة عن بشاعة الاستعمار الفرنسي، و ليقدّم من خلالها محاكمة علنية بين الجلال و الضحية في غيابهما كأطراف، و لكن بحضور أبنائهما، محاكمة جعلت ابن الجلال الراوي يعتب على والده و جده و يحمّلهما المسؤولية، و في ذات السياق يبدي تعاطفا مع الضحية و أسفا على ما اقترفت فرنسا التوسعية.

و لو أن ميهوبي حمّل رؤياه لراوي خارجي، و كلفه بوظيفة اقتفاء آثار عائلة "أوليفيه" العسكرية و حياة "جون" الحربية لما أتت أكلها الرواية، لإشكال بسيط و هو أن الاعتقاد السائد لدى الكثيرين، أن الراوي الخارجي يقترب بالمؤلف، و هذا يعني أن الرؤيا ستصدر عن طرف غير محايد، تعنيه المسألة من قريب أو بعيد مما يثير الارتياح حيال موضوعية الرؤيا المطروحة، إذ قد يخيل لبعض القراء أن هذا الراوي الخارجي ناظم على فرنسا و يريد تعرية كيانها المهلهل من الداخل و نشر فظائعها، بينما على صوره الأخرى المعاكسة فباعتبار الراوي مشاركا ذاق مرارة الحرمان و اليتيم، و بوصفه شاهدا على تآكل عائلته، يضيف هذا المصداقية على الطرح، و يكفي للتدليل على هذا قول "الأمير عبد القادر" متحدثا عن شهادة الآخر:

"سلوا فرنسا عنا تخبركم و يصدق إن حكّت منها المقال" (307)

أي أن الشهادة عندما تأتي من العدو تكون أدل و أقوى و أشد وقعا من شهادة الضحية نفسه أو مقربيه.

ج- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الأول: "الشاعر و الجدران":

يفتح الاعتراف الأول الراوي الداخلي/ الشاهد، صاحب المخطوط "أنطوان مالو"، و لكن بمجرد أن يقدم لنا موجزا قصيرا عن الأجواء العامة بداخل الفندق، والملاحم المورفولوجية للمعترف يختفي عن المشهد، فاسحا المجال للشاعر الكوبي "أليسيو أرماندو بيدروزو" للتكلم بنفسه بأنه الساردة، بصفته أول المعترفين الأربعة الذين اختارتهم القرعة.

يباشر الشاعر الكوبي اعترافه - و هو يرتشف السيجار الكوبي - من اللحظات التي سبقت دخوله السجن بقليل، و كانت تحولا مفصليا في حياته، و يبدو جليا أنه تعمد ذلك ليستقطب أنظار الجمهور وقلوبهم إليه، من خلال وضعهم في صورة "المروي" الذي يرغب في استعراضه أمامهم، و كيف أن سببا واهيا تمثل في ترديده لعبارة "...سقط جدار برلين...فمتى يسقط جدار كاستيلا؟..."، كان كافيا بالنسبة للمخبرين الكوبيين أن يحولوه إلى وابل من التهم تحت عنوان "معاداة الثورة"، جعله يقبع في السجن لما يربو عن العشرين سنة دون أن يشفع له في ذلك، لا شعره الذي تغنى بالثورة، ولا علاقة الصداقة التي تربطه بضابط المخابرات "أوليفيرا"، و لا كونه ردد العبارة و هو في حالة سكر في غير وعي منه.

و إذا كان من الطبيعي أن يسرد الراوي الداخلي المشارك الأحداث بضمير المتكلم، باعتباره يتناول سردا ذاتيا عن حياته أمام جمهور يقبع أمامه، هو جمهور "أسكرام بالاس"، فإن ما يسرده لا يرد مباشرة و دفعة واحدة، بل تتخلله تقطيعات كثيرة بسبب تقنية "الFLASH باك" التي تسيج مجمل الخطاب، و كذا التضمين القصصي لجملة من الحوادث والحيوات الأخرى التي تداخلت بطريقة أو أخرى مع مسيرته الحياتية.

و من أمثلة ذلك الحوار الذي يدور بينه و صاحب الحانة "أليسيو" في بداية النص، و الذي ينتقل فيه الشاعر من وضعية "الراوي/ المشارك" إلى مُحاور و متلقي في نفس الوقت، يتلقى من "أليسيو" المحاور/ السارد، هوامش عن المنعرجات التي عرفت الثورة الكوبية، و قصة أبيه "ميغوال غارسيا" و كيف تعرض هو الآخر للسجن بالرغم من أنه كان من الأوائل الذين التحقوا بالثورة و أبلى فيها البلاء الحسن، إذ بمجرد أن استتب الأمر للثورة و الثوار، طاله التزمت الثوري الذي حوله من ثوري إلى خائن، فقط لكونه كان يعمل في قصر "باتيستا" قبل اندلاع الثورة.

هكذا يؤشر الراوي/ الداخلي أول الأمر على طبيعة القصة التي سيرويها على مسامع الجمهور، حتى يضعهم في أجواء ما سيرويها عليهم، و من ثم يجتذب أنظارهم و يقبض على قلوبهم، وبالمقابل يهينهم نفسيا لتلقي روايته، و لكي يلعب التأشير دوره كاملا غير منقوص، يؤشر المعترف على قصته و يورد قصة شبيهة لقصته أو تكاد تكون شبيهة، و كأنه يريد أن يقول للجمهور، ما قصتي إلا واحدة من آلاف القصص الشبيهة التي تحمل في طياتها فصولا مأساوية لضحايا الثورة الكوبية و نظام "كاسترو".

يحاول الراوي/ المشارك أن يقول كل شيء، و لا يغادر لا كبيرة و لا صغيرة عن سيرته في حضرة متلقيه، و لذلك يستعيد مشاهد دراماتيكية متنوعة بتفاصيلها و جزئياتها الدقيقة، بدءا من

اقتياده من الحانة إلى السجن، و الحوار الذي دار بينه و بين المُخبرين، مروراً بالمحاكمة و حياة السجن، فانتهاه إلى إطلاق سراحه و سفره إلى إسبانيا، التي يستعيد فيها حياته الأدبية و الشعرية من جديد.

و الجدير بالإشارة إليه هنا أن المعترف/ المشارك، إذ يفتح بوابة الذاكرة ابتداءً من لحظة دخوله السجن، يُخيل للمتلقي أن كل ما سيأتي على ذكره سيكون بعد هذه الفترة الزمنية، غير أنه يكشف لاحقاً أن العكس هو الصحيح، حيث يؤوب الراوي إلى فترات حياتية أخرى تتعلق بحياته الأسرية و الجامعية، كما يفعل مثلاً في جلسة المحاكمة عندما يقطع مشهد المحاكمة وينغمس في حوار داخلي مستعيداً في حضرة الجمهور والقارئ الخارجي قصة حبه "لباولا"، التي انتهت بأول خيبة يتجرعها في حياته، ثم زواجه من "مارغريتا" و نهايته المأساوية، بالإضافة إلى خطواته الأولى مع الشعر و سوى ذلك.

و بما أن معظم المروي هو مروي ذاكراي يُحيل المتلقي على أزمنة ماضية منتهية، كان الراوي يستعمل كثيراً الصيغة السردية الأثرية في مثل هذه المواضع وهي الفعل "كان"، الذي نلفاه يستخدمه على هذه الشاكلة تارة، و متصلاً بضمير المتكلم الذي يجسد الراوي في صيغة "كنت" تارة أخرى، و لقد تمكن عبر هذه الصيغة أن يخلق بجمهور الفندق و بنا في عوالم الماضي بشكل تدريجي يتمشى و وعيه، حيث كان ينتقل فيه من محطة إلى أخرى، ثم يؤوب إلى أخرى و هكذا دواليك. ففي البداية يطالعنا بوعيه الساذج الذي اقتاده إلى السجن بسبب كلمات قام بترديدها، وفي السجن يطالعنا بزيغ الشعارات الثورية و الحقائق المطموسة، و في آخر المطاف يكشف لنا عن التغييرات التي راحت تطل كوبا "كاسترو" و "تشي غيفارا" بشكل أو آخر، و عن حياته الجديدة خارجها.

و لقد اتكأ الراوي/ المشارك في سرده للأحداث على صيغتي الفعل الماضي و المضارع، ووظفهما بمختلف صيغهما، حسب مقتضيات صيرورة الاعتراف أمام الجمهور من جهة، و السرد الذاكراتي من جهة أخرى، على الشكل التالي:

- عن طريق فعل الكينونة "كان" أو "كنت".
 - عن طريق الفعل الماضي العادي.
 - عن طريق ضمير المتكلم عبر إسناد الأفعال الماضية لضمير الراوي "قال لي، أدركني، دعاني... ولجت... اقتربت... جلست... سعدنا..." (الرواية/ ص: 264 / 265).
 - عن طريق الفعل المضارع الموصول بياء المتكلم.
 - عن طريق الفعل المضارع الموصول بضمير المتكلم المستتر وجوباً.
- ومن ذلك على سبيل المثال -لا الحصر- الشاهد التالي:

"... استلقيت على السرير فانبعثت منه رائحة كريهة، و شعرت بغثيان فرحت أطرق الباب وأنادي بأعلى صوتي، لم يأت أحد، أسندت ظهري على الباب و رحت أستعيد لقائي مع أوليفيرا

،وكيف كان يخاطبني، و أستعيد صور الطفولة و الجامعة و حين كنا نخرج معا..."(الرواية/ ص: 269).

و نلاحظ من خلال الشاهد التنوع بين الماضي بصيغه المختلفة "شعرت، رحت، أسندت، كان، كنا" و المضارع كذلك "أنادي، أطرق، أستعيد"، و في كلتا الحالين نجد الحضور المستमित لضمير المتكلم، لأن الراوي الداخلي/ المشارك هو من يتولى مهمة السرد من زاوية، و لأن المسرود هو اعتراف ذاتي ينحاز إلى منطقة السيرة الذاتية من زاوية ثانية.

و لعل أهم ما نقف عليه مع راوي "الشاعر و الجدران" هو ملاحظتين أساسيتين:

الملاحظة الأولى: هي تواتر الكثير من المقاطع الشعرية التي قد يأتي توظيفها أمرا عاديا، بل ضروريا بحكم أن المعترف شاعر، غير أن اللافت للنظر في المقاطع الواردة هي أنها تستأثر هي الأخرى بضمير المتكلم، و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على غايتين سرديتين.

أولاهما : تحليل على التواطؤ المبرم ما بين الراوي/ المشارك و الشاعر الحقيقي (ميهوبي)، الذي توخى أن يمرر قصائد معينة تنطوي على مسائل ضمنية معينة، طالما أن "الأننا" المتكلم يجسد ما يطلق عليه "تودوروف": "الرؤية المتصاحبة" "la vision avec"⁽³⁰⁸⁾، التي لها القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية بين السارد و الشخصية و الزمن جميعا، و إذ ذاك تجعل المروي مندمجا في روح المؤلف.

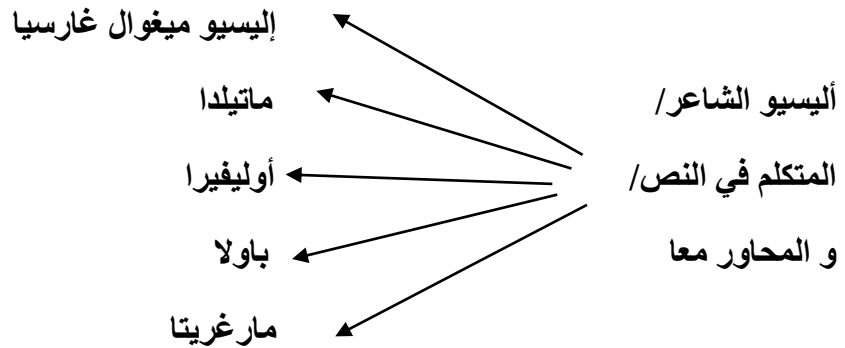
ثانيهما: أن تلعب القصائد دورا استراتيجيا في توجيه دفة الحديث، و تلميع هوية الخطاب المسرود، أي لتثبت أن المعترف ليس فقط راوي داخلي يسرد مروي عادي، بل ذات منتجة لفعل القص و فاعليته، قد عاشت المسرود و شاركت في أحداثه بالفعل و بالقوة، و بالتالي لا يساور المتلقي أدنى شك في تطابق الاعتراف مع شخصية المعترف.

الملاحظة الثانية: هي انزياح الراوي من الذاتي إلى الموضوعي، فمع أن سيطرته كراوي/ مشارك لا تشوبها شائبة، فإنه لا يقدم كل شيء من منظوره الخاص، باعتماده على رؤياه الذاتية الداخلية وانطباعاته الشخصية، وإنما يتخلى عن ذاتيته ويفسح مساحات أوسع أمام السرد الموضوعي و الرؤيا الموضوعية، من خلال شخصيات العمل الروائي وهي تدلي بآرائها و تعبر بأصواتها عن مكنوناتها والعديد من القضايا، عبر تقنية الحوار التي تمتد على مجمل مساحة النص، ونلفاها بالرغم من أنها تنماز بمُحاور ثابت هو الشاعر و مُحاور متحول هم الشخصيات الأخرى، قد جعلت كل الشخصيات تدلي بدلوها، مجسدة الحضور الصوتي المتعدد، و مخلصمة المتلقي من رتابة التلقي المفرد. فمن "أليسيو" و "ماتيلدا موريوخوس" و "أوليفيرا"، و "باولا" و "مارغريتا"، إلى القاضي و السجان و المسجونين، وفيما بعد "آرثر" و الجامعية "فلورا"... كل هؤلاء يحاورهم السارد و نلفى لهم حضورا صوتيا، تتفاوت درجته و قيمته و مساحته حسب الوظيفة السردية التي تنهض بها كل شخصية، و لكنه يكشف بوضوح ابتعاد الراوي في اعترافه

Todorov. Les catégories du récit littéraire. In communication. N°8. Paris. 1966. - 308
P 142

عن الاحتكار و الذاتية و تحليله بالموضوعية، التي ربما قصد من ورائها أن يجعل من اعترافه سيرة عامة و جماعية لكل ضحايا الرأي و السجن السياسي، و الكلمة الحرة، و الأنظمة التسلطية الدكتاتورية، سيرة لفئة طويلة و عريضة ترزح تحت طائل الظلم و جبروت التسلط بحجج واهية و أسباب تافهة تعري في تمظهراتها حجم البون الشاسع ما بين الحقيقة و الشعارات الثورية الجوفاء.

إن أسلوب الحوار لا يأتي في المرتبة الثانية في اعتراف الشاعر فقط، بل و يتراءى يزاحم أنه الساردة في معظم المقاطع السردية و المواضع الخطابية، فمن بداية النص إلى نهايته لا نجد له إلا ميزة واحدة و هي أن هناك محاور ثابت هو الراوي الداخلي/ المشارك، و محاور متغير يتغير بتغير الشخصية التي تعطي مسرح الأحداث إذ تسترجعها ذاكرة الراوي أو تتوقف عندها مستعدة ملابساتها كما تمت أول مرة.



و لقد أتاحت الحوارات للراوي المتكلم في النص، أن يتنقل بكل حرية بين ثلاث وظائف أساسية، "سارد يروي" و "متلق يستمع لمحاوريه"، و "طرف مخاطب" يسأل و يجيب و يعلق على ما يستمع إليه.

و يعني هذا أن الراوي/ المشارك لم يوفر أي وسيلة للتأكيد على أنه ذات مشاركة في فعل العرض، فاعلة في الحكي من ناحية و ذات فاعلة في الأحداث من ناحية أخرى، و من ثم يتناهى إلى علم المتلقي من أن هناك تفاعلا ما بين الراوي ومرويه يستحق المتابعة والاهتمام، كون الراوي هنا ليس سارد يغتصب سكونية اللغة و يحكي عن أشياء شاهدها، أو تصادف و إياها، ولكن يورد حقائق عاشها و كان فاعلا و مفعولا به فيها كشخصية مركزية. إنه راو متماه مع مرويه في الأحداث (فاعل) و الشخصيات (الحوار)، و هو ما يوحى للمتلقي (الجمهور و القارئ) بأن المحكي المروي يأتي مطابقا للاعتراف يتحلى بالمصادقية.

د- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الثاني: "الفجعة على أستار الكعبة":

معطيا الانطباع بأنه شاهد على كل صغيرة و كبيرة يبادرنا صاحب المخطوط – "أنطوان مالو" – في أسطر معدودات باللحظات التي سبقت اعتراف الفنان التشكيلي "رفائيل رامون غابريلا"، فيخبرنا بأنه كان يجلس بعيدا عن كرسي المكاشفة و الاعتراف، و لدى نهوضه تقدم خطوات نحو الأمام، ثم عاد أدراجه إلى مكانه ليهمس في أذن امرأة نحيفة كانت بجانبه، و بعد ذلك اعتلى منصة الاعتراف.

و إذ يقمنا في هذا الموقف المسرحي ينسحب من المشهد، محيلا إيانا على المعترف نفسه، لنتلقى الاعتراف منه و بلسانه عن طريق الأنا المتكلم.

"...عدت إلى مكاني لأقول لزوجتي، أنا أحبك، و لأنني أحبك سأقول ما لا تحبين ليزداد حبي لك، و يكبر حبك لي، لن تفهمي كلامي إلا بعد أن أقول لكم ما هو مخبأ تحت لساني و في أعماقي الغائرة كبنر مهجورة..." (الرواية/ ص: 359).

قبل أن يشرع "رفائيل" في الاعتراف الذاتي، يلقي على مستمعيه حديثا مقتضبا كأنه يبحث عن مبررات تسند ما ستدلي به قريحته من جانب، و تكشف للجمهور الأجواء النفسية التي كان يحيا في كنفها بسبب الحقد الذي كان يعتل بداخله اتجاه المسلمين من جانب آخر، و لذلك يستطرد مطولا في الحديث عن حقائق تاريخية مريرة، حيث يتلو على الجمهور نص مخطوط لمدونة "ألفونسو مانريك" المفتش العام لمحاكم التفتيش و أسقف إشبيلية، التي أقامها لكشف من كانوا يخفون إسلامهم، أو من يطلق عليهم "الموريسكيين".

و ما إن ينتهي من تلاوة المخطوط، يتوجه بالخطاب إلى زوجته – مستعملا ضمير المخاطب - طالبا منها ألا تنظر إليه في حيرة، إذ يشعرا أنها كانت مشدوهة لما تستمع إليه، و وهنا يستعيد لحظة اللقاء بها، مشيرا إلى الزمن و المكان معا (جامعة ليريدا، ربيع 2006).

و عندما يتحدث عن ذلك نحسب أنه قد شرع في الاعتراف، و لكن ما نتبينه لاحقا أنها مجرد تأشيرات، حيث سرعان ما يتوقف ليطلع الجمهور و من خلاله نحن باستطراد جديد، يتناول فيه نص وثيقة أخرى، يدعوها مستهزئا بـ "الفرقان الحق"، و دائما بنبرة المخاطب لزوجته يتلو على مسامعنا نص وثيقة "الإنجيل الجديد".

"...لكنني كنت واحدا من أتباع هذا الإنجيل، الذي ابتدعه الأمريكان في العام 1999 ليدخلوا القرن الجديد بقرآن جديد كتبه قس عربي بروح الإنجيل المقدس..." (الرواية/ ص: 361).

بهذه الطريقة يسيج "رفائيل" خطابه في بداية الاعتراف، يشير في موجز قصير إلى حادثة من سيرته الذاتية ثم يتحدث عن شيء آخر، و بين الحال الأولى و الثانية يخاطب تارة زوجه "فاطمة"، و تارة أخرى جمهور الفندق مستخدما ضمير المخاطب، و لأنه كان ينصّ الكلام بأنه الساردة قبالة جمهور يجلس أمامه، كان يأتي انتقاله من المتكلم إلى المخاطب بسهولة و يسر كبيرين، بل

و يُشعر القارئ أن الاعتراف قد تم فعلا و حقيقة، ذلك أن توظيف الضميرين معا (المتكلم بكثرة والمخاطب في ومضات سردية) يؤدي وظيفتين في آن واحد.

الأولى: أنه يجعل المتلقي للخطاب ينساب مع حديث السارد، دون أن ينسى جمهور "أسكرام بالاس"، و بعبارة أخرى يتلقى المروي في حيز الفضاء المصطنع الذي أقام له صورة أو شكلا من الأشكال في مخيلته، فهذا الشكل بتواتر حديث الراوي المستمر يحدث أن يتلاشى في المخيال، غير أن تنبيه الراوي إليه بين البرهة و الأخرى يساعد على إبقائه و تجديره.

الثانية: هي الإيهام بأن الحدث قد وقع في الزمن الغابر، و الإبقاء على تيار الوعي في تناسق مع تمثّل العالم المحكي⁽³⁰⁹⁾، فالأنا السارد في طبيعته الجوهرية يوهم بتواجد مسافة بين زمن الحكي و زمن الحدث حال كونه واقعا، و الزمن الحقيقي للسارد و هي اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر شريطها السردى، فالسرد ينطلق من الحاضر نحو الوراء، في حين الأنت يجنب انقطاع تيار الوعي في المحكي السيري بتعبير "ميشال بيطور" لأنه يجعل الحدث يندفع جملة واحدة (العالم و الوعي).

وعلى هذا الأساس ما من شك أن الحضور المستमित لتقنية التناوب بين الصيغتين (الأنا و الأنت)⁽³¹⁰⁾ في هذا الفصل قد جاء مقصودا، وبالأحرى أملت طبيعة الاعتراف في حد ذاتها، ذلك أن اعتراف "رفانيل رامون غابريلا" الموضوع تحت عنوان: "الفجيرة على أستار الكعبة"، يكتسي جانبا كبيرا من الأهمية، كونه لا يعبر عن "رفانيل" بالحجم الذي يعبر عن موقف "الآخر" الغربي نحو "الأنا" العربي المسلم في ظل أحجية الإرهاب، و من ثم و لأن التيمة "الموضوعة" حدائية حتى لا نقول عصرية، اصطنع المؤلف ذلك بغية أن لا يغادر القارئ أجواء التفاعل ما بين المعترف و الجمهور الجالس أمامه من جهة، و لأجل الإثارة من جهة ثانية، مادامت زوج "رفانيل" موجودة ضمن الجمهور.

يستمر الاشتغال بنمط المتكلم الذي يتخلله ظهور المخاطب في مناسبات سردية من الصفحة الأولى للاعتراف (359) إلى غاية الصفحة (368)، و معه لا نتعرف على شيء من حياة المعترف، عدا إشارته إلى الكيفية التي تم بها التعرف على "فاطمة"، أما الباقي فليس إلا تجنّحات في عوالم تاريخية متنوعة و هواجس ذاتية، و يعني هذا أن مجموع الصفحات التسع، يعتبر توطئة أو تمهيدا أو مدخلا للتالي، ينهض بوصفه أرضية تؤكد موثوقية الراوي فيما سيروييه، من حيث كونه راوي مشارك و غير محايد.

نعتقد هذا لأن الاعتراف الذاتي لا يبدأ إلا مع الصفحة (368)، وتحديدًا في الوقت الذي يؤوب الراوي/ الداخلي بذاكرته إلى الوراء مسترجعا تفاصيله الحياتية بالترتيب، أي عندما يطالعنا أول

³⁰⁹ M , Butor, Déclaration, Le figaro, littéraire, du7,12,1957

³¹⁰ - نقول هذا بكل تحفظ لأن المخاطب قليل جدا مقارنة بالمتكلم.

الأمر بمسار منشأه الطفولي والعائلي، وينتقل في المحطة الثانية إلى قصته مع "كلارا" والفن التشكيلي، ثم يورد لاحقا (في المحطة الثالثة) قصته مع الثأر والعلاقة بـ "فاطمة".

"...أنا رفائيل غابريلا، ثالث إخوتي الذكور، و تكبرني "ليزا" أختي الوحيدة بثلاثة أعوام، وُلدت في بيت حقير ليس فيه ما يجعلني سعيدا..." (الرواية/ ص: 368).

و في تناوله لهذه المحطات، ولكونه كان في لحظة بوح تاريخية مع ذاته أمام زوجه و جمهور متنوع من مختلف بقاع العالم، نلفى ذاته تهيم على مجريات السرد في صورة الأنا المتكلم هيمنة كلية، حتى أننا نكاد لا نجد مقطعا سرديا يغادر هذا الضمير، الذي جاء استخدامه له بمختلف صيغه المشهورة، المرتبطة بالحالات و الوضعيات التي كان يتحدث عنها. ففي مواقع سردية نلفاه في حالة الفاعل، عبر تاء الفاعل المتحركة المقترنة بالفعل الماضي: "نجحت...رحت... أبصرت... بدأت... صرت... نسيت..." (الرواية/ ص: 374).

و في مواقع: في حالة الإضافة عبر ياء المتكلم: "...استخدامي... سألتني... فاجأتني... تتركيني..." (الرواية/ ص: 374).

و في أخرى عن طريق ضمير المتكلم المستتر وجوبا مع الفعل المضارع نحو: "...أتخلص... أحفر... أفتح... أعيشها... أقضي... أكتشف..." (الرواية/ ص: 379).

و إذا كانت المراحل السيرية التي يوردها بأنها الساردة كراوي مُتماهي مع مرويّه، و كشخصية فاعلة في الأحداث و في نفس الوقت مراقبة للوضع عن كثب تأتي تباعا، فإنها لا ترد بشكل مباشر بل بوتيرة متقطعة بسبب تضمين الراوي للعديد من الأخبار و الحوادث، كما أن المروي لا يصلنا منه فقط، أي عبر قنواته كراوي داخلي مشارك بل يتقاسم معه قصب الرواية رواة آخرين ، فلكون الاعتراف سيرة ذاتية، نجد "رفائيل" – و هو يتحدث عن نفسه – يتحول ليحكي قصص آخرين، فننتقل من حدود الراوي الأساسي إلى القص المضمن، لنعود مرة أخرى إلى القصة الرئيسية، وأثناء ذلك ينفلت السرد في مواجز قصيرة من قبضة ضمير المتكلم نحو ضمير الغياب الذي يرافق الراوي الخارجي عادة، ولكن الراوي الخارجي هنا يتخلل عن صفة العليم، و يكفي بما يراه ويلاحظه، و يعتمد على ما يتناهى إلى علمه أو ما يخبره به الآخرون، مستخدما عبارات مثل:

"...و لـ "كلارا" الرأي نفسه فهي ترى... قال لي ذات صباح... إنه أبي الذي راح يتحسس... في مدريد كانت كلارا كعادتها..." (الرواية/ ص: 380 / 381).

"... الساعة الرابعة مساءا وصلت كلارا، الجميلة دائما... فضحك المصور وقال لي..." (الرواية/ ص: 382).

و لعل أبرز مثال عن القص المضمن هو سيرة "فاطمة"، حيث يتوارى "رفائيل" عن مشهد الحكي تماما و يتحول إلى متلقي، محيلا نفسه و إيانا على "فاطمة" عيناها نتلقى القصة كاملة منها و بلسانها كراوي داخلي مشارك، وذلك على امتداد معتبر من الصفحات (من الصفحة 394 إلى غاية الصفحة 404)، قصة قائمة بذاتها و مكتملة العناصر، بإمكاننا أن ننزعها من الرواية

المركزية دون أن يشوب السيرة خلل أو يطال القصة المضمنة نقص. ترد هي الأخرى في معظم أطوارها بضمير المتكلم، مع ما يساروه من انزياحات طبيعية نحو ضمير الغياب، و على الأخص في الفترات التي تتحدث فيها الساردة عن شخصيات أخرى مثل ابن خالتها "إبراهيم"، أو رفاقها في عملية الحرق، أو وهي تتحدث عن مدينة "مراكش" و ملجأ المهاجرين و سوى ذلك.

هكذا يؤثت الراوي/ الداخلي سيرته، يتحكم في زمام السرد و يُبدي رأيه في القضايا و الأفكار والأحداث التي تتوقف عندها المذكرات، و لكنه في ذات الوقت يمنح هامشاً للأصوات الأخرى تعبر عما يختلج بداخلها، إما بتقنية التناوب السردى مثل ما فعل مع فاطمة، و إما بتقنية الحوار المباشر كما نلفى ذلك مع "فاطمة" (في أكثر الحالات) و باقي الشخصيات (في أقلها) كالوالد، و كلارا، والقاضي والد كلارا، و أمين اليمني... الخ، وأطول حوار يطالعنا به النص ذاك الذي يدور بينه وبين شباب "الحرية الطائش"، حيث يمتد على ثلاث صفحات كاملة (ص326، 327، 329).

و في مواضع أخرى بالطريقة التي دأب عليها المؤلف من بداية الرواية، أي عن طريق الوثائق و المخطوطات، فبالإضافة إلى المخطوطين اللذين أشرنا إليهما في السابق، نلفى وثيقتين أخريين في الاعتراف، إحداهما تأخذ حيزاً هاماً منه تجاوز الخمس صفحات (من ص 412 إلى ص 418). و هي مقال طويل يحمل عنوان "أسوار الريح" لصاحبه "عز الدين ميهوبي"، لا يأتيها بلسانه ولكن بلسان القارئة "فاطمة"، لأن السارد/ المشارك يؤوب بنا إلى اللحظة التي كانت فيها "فاطمة" تقرأ النص و هو يصغي إليها.

و أخراهما: وثيقة تاريخية تصادفنا قبل اختتام الاعتراف، تروي وقائع حادثة الفيل التي خاب فيها مسعى "أبرهة الأشرم الحبشي"، و كما السابق نتلقاها من طرف القارئ الذي يتقمصه هذه المرة أستاذ جامعي يمني، و إذ يوردها الراوي يُشعرنا بتحوّله إلى متلقي.

و كلا الوثيقتين لا يخلو إقحامهما من مقصدي، فالأولى: تؤشر على حضور المبرر الخارجي، مؤلف النص، الذي على ما يتمظهر أنه لم يستسغ خلجات راويه، أي أن هذا الراوي لم يستوعب كل الشطحات الموجودة برأسه، فأقحم نصه المناجاتي للأميرة عائشة ليضع المتلقي في مضمار النسخ المتشابهة لصور الانهزام والخيانة، اللذان ارتبطا بأشباه المسلمين و العرب منذ سقوط غرناطة، في إشارة منه إلى احتلال فلسطين و بغداد.

و الثانية: أراد أن يقول من خلالها النَّاص ما أشبه الزمن الآني بأوله، أي أن ما فعله "أبرهة الأشرم" منذ عقود من الزمن ها هو ذا "رفانيل" يستعد لتكراره، و كما خابت مساعي الأول ها هي ذي مساعي الثاني تخيب، وستظل الخيبة تلاحق كل من يتجرأ على بيت الله الحرام، بيت إبراهيم الخليل و الناس أجمعين.

بالإضافة إلى الوثائق و المخطوطات و التضمين القصصي، نجد من بين التقنيات التي استعان بها الراوي الداخلي/ المشارك في تدبيج سيرته الدونكيشوتية الماراطونية "تقنية الحلم"، إذ ينقلنا في نهاية الرواية إلى تفاصيل رؤيا مروعة، يراها و هو باليمن يُعدّ العدة لعملية الانتقام، و بموجبها يعرض عن فكرته جملة و تفصيلاً.

"...و رأيت في المنام.. كنت ألبس رداء الإحرام الأبيض و أدوس بقدمي الحافيتين حجارة مسنونة، فينزف الدم منهما و أصرخ في جبال عسير لماذا خنتني يا أبرهة ؟..." (الرواية/ ص: 339)، تمتد الرؤيا على مساحة صفحتين و نصف، و فيها يطالعنا "رفائيل" على مشاهد مختلفة، أبرزها الحوار الذي يجري بينه و "أبرهة الحبشي".

و الحري بالذكر أن مجمل التفاصيل والأساليب التي تلون بها السرد أضفت طابعا جماليا على النص، بدليل أنها أثرت إنتاجية موضوع الاعتراف، ورتب طريقة وصوله إلى المتلقي، و لسيما فكرته الجوهرية باعتباره يعالج قضية حساسة تُعنى بإشكالية علاقة "الآخر" بـ "الأنا"، التي تستوجب العزف على العديد من الأوتار والتقنيات.

ولهذا لا غرابة أن الراوي/ الداخلي/ الذاتي بمثل ما اختار التنويع "بشكل ما" في تقنيات البث الخطابي، نوع كذلك في مجال الأبنية الصياغية فتراوحت بين الماضي و الحاضر و المستقبل، الأول بكثرة، والثاني بنسب متفاوتة، و الثالث على ضالته يمكن اعتباره حضورا.

و لقد جاء توظيفها متماشيا مع تيار الوعي، الذي ارتد صاحبه إلى الوراء و راح يتقدم شيئا فشيئا بشكل متناسق مع طبيعة الأحداث و الشخص، و بصفة عامة مع المذكرات اليومية التي كان يستعرضها الراوي، فهي تحمل في طياتها الماضي الحياتي و العائلي، و الماضي القريب الذي عاشه المعترف ويعتبر حاضرا، أو الماضي الذي يتناوله بصيغة الحاضر، و بينهما الوعود التسويقية التي كان يطلقها بصيغ مستقبلية في أحيان قليلة "سأنتقم لكلا را، و سأقيم لها معبدا... سأنتقم لها و سيكون..." (الرواية/ ص: 391).

و لكن مع ذلك بوسعنا القول أن هذا التنوع نجده لا يعني شيئا مقارنة بالحضور المستميت للماضي، لأنه في الغالب الأعم تتراءى في النص السيطرة كل السيطرة للزمن الماضي بصنوفه المختلفة، إذ لكون الراوي كان محل استرجاع لحوادث منصرمة وظف الزمن الماضي بكثرة، سواء باستعمال فعل الكينونة "كان" أو باستعمال الفعل الماضي العادي أو بإسناد الأفعال الماضية لضمير الراوي "المتكلم".

هـ- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الثالث: "تورا بورا":

يأتي الاعتراف الثالث على شاكلة الاعترافين السابقين، من حيث التضمين القصصي و من حيث تعدد الأخبار و الحوادث، غير أنه يمتاز عنهما كونه طبعة عربية خالصة، فالمعترف من جنسية عربية، و بالضبط من الشتات الفلسطيني الذي تقاسمته عديد الأوطان، خصه كما العادة صاحب المخطوط، - و هو يمثل كراوي خارجي - بتوصيف موجز في بضعة أسطر ثم فتح له المجال ليتكلم عن نفسه، و أهم ما ذكر عنه قوله:

"... محمد أمين الشدهان... المدعو أمين أبو راشد الأفغاني... الطويل القامة، الممتلئ البنية، كان أنيق المظهر ببذلته البيضاء و لا لحية له..." (الرواية/ ص: 443).

بعد الحمدلة و الصلعة يُدلي "أمين أبو راشد" برأيه عن الاعترافين الأوليين و صاحب الفندق بياجاز، ثم من دون إطالة يدخل في صلب الموضوع، معرفاً "بأنه المتكلم" عن شخصه و بلده و مضمون اعترافه، فيورد بأنه فلسطيني قضى ستة عشر عاماً في مخيم اليرموك بدمشق - أين يقيم الشتات الفلسطيني من أيام النكبة - و أربع سنوات في مدينة حلب لمزاولة دراسته الجامعية، و عاماً و نصف العام في البقاع اللبناني بمعية المقاومة الفلسطينية، انتهت بانتقاله و والدته إلى حيث يقيم أخواله بالأردن فاستقر به المقام لفترة وجيزة هناك، ثم ما لبث أن التحق بالمجاهدين الأفغان بجبال "تورا بورا"، التي بها يتعرف على قادة "طالبان" و "بن لادن"، و "الملا عمر" و، حياة المغارات و ما تحتويه من تجهيزات... و سوى ذلك.

يرتد المعترف إلى حقائق مريرة من حياته الجهادية في أفغانستان، يتناول فيها ظروف الجهاد القاسية، و عمالته للمخابرات الأردنية، و حياة البعض من أصدقائه كما هو الشأن لـ "رشيد الجزائري". و في طريقه لذلك يستعرض المكيدة التي يتعرض لها من طرف أحد عملاء أمريكا وكيف انتهت به في سجن "غوانتانامو"، الذي يذوق به شتى أنواع العذاب النفسي و الجسدي.

يحاول المعترف أن يتطرق إلى كل الفترات التي عاشها بحلوها و مرها، بأحداثها الكبيرة والصغيرة، و لذلك لا تأتينا المقاطع السردية التي تتناول سيرته الجهادية بشكل متلاحق، و إنما بوتيرة مفككة في شكل شذرات، كما نلفاها وإن احترمت التسلسل الزمني تتبدى متباعدة عن بعضها البعض، تنتابها الأحاديث الجانبية و تتخللها الأخبار و الحوارات المباشرة و التضمين القصصي.

فلقد أراد الراوي أن يلعب دوراً مزدوجاً، يقوم بدور الراوي الداخلي (المشارك) و هو يتكلم عن مذكراته، ثم يتحول في مواجز سردية إلى راوي خارجي، عندما يبدأ بسرد الأحاديث الجانبية و قصص الشخصيات و الذوات التي رافقت المخاض العسير لمسيرته مع "طالبان" و سجن "غوانتانامو"، أو عندما يتحدث عن الوثائق و المخطوطات.

فأما التضمين القصصي يبادرنا السارد بقصة كاملة و مكتملة، تحكي باستفاضة عن "شخصية رشيد الجزائري" رفيقه في الجهاد، الذي نلفى تشابهاً بين مسيرته و مسيرة الراوي في الكثير من الملابسات و على الأخص في البداية و النهاية، فكلا منهما يلتحق بالجهاد برغبة ذاتية و ينتهي به المطاف إلى التوبة برغبة ذاتية أيضاً.

نتلقى القصة عبر تقنية التناوب السردى، مناصفة بين "هو" "أمين أبو راشد" الذي يتحول إلى راوي خارجي و "أنا" الراوي الداخلي/ المشارك (رشيد). ومع نهاية سردهما للأحداث نحسب أن القصة انتهت، غير أننا بنهاية الاعتراف نكتشف جانبا آخر من القصة، أرجأه الراوي/ المشارك (أمين) إلى الختام لاعتماده على أسلوب المنتجة السينمائية "montage" من جهة، واحتراما للتعاقب المرحلي في اعترافه من جهة ثانية، بحكم أن لقاءه برشيد و اطلاعه على التفاصيل المتبقية كان في آخر مرحلة من اعترافه التي تزامنت مع مجيئه للجزائر.

أما تضمين المخطوطات و الوثائق: فرغبة منه في إضفاء الموضوعية و المصادقية على المسرود من زاوية، و تبيان الامتدادات المرجعية للخطاب الذي صنع الجماعات الجهادية⁽³¹¹⁾ من زاوية أخرى، أثر الراوي أن يضمّن مرويّه بعض الوثائق على شاكلة رسالة "حسن البنا" (رحمه الله) والخطبة المزعومة لـ "بن لادن" إلى المجاهدين في مغارات "تورا بورا" في بداية الاعتراف، أو الرسالة التي ينسبها لـ "بن لادن" كذلك، ونتعرف على محتواها والاعتراف قاب قوسين أو أدنى من النهاية.

و اللافت للنظر في تضمين الرسائل، أنها إما تكون مصحوبة بتدخل الراوي المشارك، الذي يقوم بالتعليق عليها و يوردها و هو يتقمص دور القارئ، مثل ما نجد ذلك في نهاية رسالة "حسن البنا".

"...أغلقت المخطوط و عدت إلى الختيار... و تساءلت إن كان البنا بهذا المستوى العالي من الدقة... إنها أفكار مخابرات و ليست أفكار جماعات شعارها الدعوة..." (الرواية/ ص: 454).

و إما يبادرنا بها بالأسنة أصحابها بما يستتبع ذلك من حوارات مباشرة و هو يتقمص وضعية المتلقي تارة، أو و هو يرسل المروي مناصفة بين الراوي الخارجى والداخلى المشارك تارة أخرى كما هو الشأن لخطبة "بن لادن":

"...اصطف عشرات المجاهدين في ردهة الغرفة الثانية... و تناولوا حبات تمر، و بعد دقائق رأيت أسامة بن لادن يدخل... و تبعه بعد دقيقتين شيخ لم أتمثل شكله..." (الرواية/ ص: 461).

"... ارتفع في آخر الصف صوت واحد من المجاهدين... قال مجاهد آخر... تدخل أسامة..." (الرواية/ ص: 464).

و ما يشد الانتباه إليه في المخطوطات و الوثائق المقحمة، أنها تعلن صراحة عن التدخل السافر للمؤلف في توجيه خطاب المروي كيفما يحلو له، و نقول تدخل لأنه لا يحيل بأي شكل من الأشكال على تواطؤ أو شيء من هذا القبيل، و ربما النقطة التي أفاضت الكأس و كشفت المستور بهذا الخصوص، و أكثر من ذلك فضحت الراوي في تحمله لأعباء خطاب آخر (مدسوس)، هي إقحام قصة "رشيد الجزائري" و التعليق عليها من خلال رسالة "حسن البنا".

³¹¹ - أو عرى الجهة التي تقف خلفهم أو حُور عن مضمونه.

"... توقفت قليلا و تساءلت إن كان فهم رشيد الجزائري لعلاقة الإخوان بالجهاد صحيحا..."
(الرواية/ ص: 452).

إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال تقبل أن التعليق يعود للراوي و هو الآخر كان مغررا به ومدفوعا وراء الخطب الرنانة، فالحرى به و قد كان يعي ما تنطوي عليه ثنايا السطور أن ينصح نفسه أولا ،و لأنه لم يفعل فإن الخطاب ليس إلا خطاب المؤلف، الذي نجد له نُسحا شبيهة في الاعتراف لا يسعنا المجال لحصرها، رغب في مضماره المؤلف أن يشير إلى الفهم الخاطئ للنصوص، و إلى المحرّف منها الذي غَطّ الكثير من الجزائريين و دفعهم إلى الالتحاق بالجماعات المسلحة.

يعزز هذه الحقيقة إيراد الراوي للنصوص المضمنة بكاملها تامة غير منقوصة، مرتجلا على المباشر أمام الجمهور دون أن يطال محكيه حذف أو تحريف أو تجاوز، كأن يروي بعضا منها ويقول مثلا: سامحوني نسيت الباقي، أو ذاكرتي لم تعد تحفظ ذلك... و على الأخص أنه كان في العقد السابع من عمره و قضى سنوات جحيم بـ "غوانتانامو". وإذا فالتدخل السافر واضح ولا غبار عليه، يجلي علانية أن الراوي الداخلي/ المشارك و إن بدا شخصية مركزية في الاعتراف، فإنه ليس سوى ناظم للحكي، حكايات الآخرين "رشيد الجزائري"، و أحداث العصر التي يعرفها جميعنا، (أحداث القاعدة، و صراع طالبان، و الحادي عشر من سبتمبر... و غيرها)، مع الإيهام برواية حكاية.

لا يكفي الراوي الداخلي بإثقال كاهل مرويه بالمخطوطات و قصص الآخرين فقط، بل يزج كذلك بالأخبار الإعلامية و التقارير الصحفية، إما بصفة مباشرة كما يصطنع ذلك مع سقوط برجى التجارة الأمريكيتين، و مع سقوط بغداد و صور سجن "أبو غريب" العراقي و اغتيال "صدام حسين".

"... كان في تلك الساعة يتابع قنوات باكستانية، لم تتوقف عن عرض مشاهد هجمات نيويورك و ما إن رأى أحمد الفاروق التلفزيون حتى انفجرت سريرته و صار يردد في كل مرة الله أكبر..." (الرواية/ ص: 457).

"...كنا نتابع أخبار ما بعد نيويورك بقلق شديد..." (الرواية/ ص: 459).

و إما بصفة غير مباشرة موهما الجمهور المتلقي بأنه ضالع في الحدث كبطل مشارك، و لولا معرفتنا بتلك الأخبار من خلال ما تناهى إلى علمنا من أحداث شبيهة، عبر القراءة و القنوات التلفزيونية لصدّقنا مزاعمه، كونه ينقل الخبر بصورة روائية مقتنة، تنتشله من التقريرية والتسجيلية الحرفية، و بوسعنا أن نقحم في هذا المضمار مجموع المسرود الذي يحكي عن "طالبان" و مغارات "تورا بورا"، و جحيم "سجن غوانتانامو" و شخص "بن لادن"... فهذه العناصر مجتمعة، لطالما تناولتها الأخبار الصحفية و اكتسحت صفحات الجرائد، وشكلت مادة إعلامية هامة للعديد من القنوات الإعلامية العالمية، و مواقع الإنترنت و سوى ذلك، و بالتالي فالراوي ههنا لا يعدو أن يكون ململما لشتاتها المتناثر و أجزائها المتشردية لا غير.

"... و في فجر الثلاثاء الرابع من ديسمبر 2001 شعرنا بزلزال يهز تورا بورا، فأسرع كل من في المغارة باتجاه الملاجئ المحصنة... و صرنا نسمع ضربا متواصلا من الجهات الخمس... إنما هو قصف مكثف تقوم به الطائرات الأمريكية..." (الرواية/ ص: 468).

و باعتبار أحداث "الحادي عشر من سبتمبر" و "غزو العراق" و "اغتيال صدام حسين" و "الحرب على أفغانستان" أحداث واقعية، فإنه حتى وإن كان الفاصل الزمني ما بين حدوثها وراهن كتابتها (الاعتراف) قصير جدا، فإنها تعتبر توثيقا تاريخيا حتى لا نقول تسجيلا تاريخيا، وتبدو كذلك لأن الراوي الداخلي استعان في بعض المواقع من اعترافه بالتاريخ معتمدا على أسلوب التأشير التاريخي للعديد من المحطات و الوقائع التي ارتدت إليها ذاكرته و على الأخص في موضعين أساسيين، و هو يتكلم عن تنشئته العائلية مع الشتات الفلسطيني، أو وهو يشير إلى المخاضات التي عرفتها الحركة الإسلامية عبر التاريخ و كانت سببا في تعاطفه معها و انقياده نحوها، كذكره للصحة الإسلامية مع ثورة "الخميني" في إيران، و حادثة مقتل الجنود الأمريكيين في ساحل بيروت عام 1983، و أحداث مدينة "حماة" في سوريا، و كذا استشهاد "عبد الله عزام" في 1987، و إشارته لدى حديثه عن "رشيد الجزائري" إلى أحداث الخامس من أكتوبر 1988، و ظهور "الجمعة الإسلامية للإنقاذ"، و غيرها من المعطيات التي أدرجها، لا بغرض التوثيق ولكن لإظهار واقعية المحكي و تشييد تأويله الأساسي، ذلك أن الراوي لم يوظف المعطى التاريخي ساردا للواقعة و ما جرى فيها من أحداث، و إنما كان يستدعي اللحظات فقط و أحيانا الأمكنة و أخرى الأسماء و الأحداث دون أن يخوض في أبعادها، و هو ما يفهم منه أن الراوي كان يبحث زيادة على إلباس مذكراته الواقعية، تأطير خطابه بمرجعية تاريخية تعكس خصوصية حكاية ورويا و أفق، فالروائي لا يكتب التاريخ و لا يعيد كتابته، بل يستثمر في الحقائق التاريخية، أو بتعبير "إدوارد الخراط" الرواية لا تنتج التاريخ بل تستعين بالخبرات التاريخية⁽³¹²⁾.

الأسلوب الآخر الذي طرّز به الراوي خطابه هو أسلوب الحوارات المباشرة، وبخلاف الاعترافات السابقة التي كان يتقمص فيها الرواة دائما الطرف المحاور، نجد اعتراف "تورا بورا" اعتمد التقنية ذاتها، و في نفس الوقت أقحم الحوار الذي كانت تجري أطواره ما بين الشخصيات الأخرى و لم يكن له فيه دور عدا كونه مراقبا أو شاهدا، و نلفى أغلبه يمتاز بطابع الحوار المسرحي إذ يواجهنا الراوي في خضمه بطبيعة الحدث و مكانه، ثم يتبعه بما دار من حديث بين الأطراف الفاعلة فيه عن طريق تقنية الحوار المسرحي، مثل ما اصطنع ذلك مع اجتماع المجاهدين بـ "بن لادن" في مغارات "تورا بورا"، حيث يتقمص الراوي الداخلي دور الراوي الخارجي غير الممسرح الذي يصف كلام المتحاورين و ما يقومون به من حركات موهما المتلقي بأنه لا دخل له فيما يجري.

"...ارتفع في آخر الصف (صوت واحد من المجاهدين)... رد أسامة (دون أن يثير السؤال في نفسه انزعاجا)... قال مجاهد آخر (يبدو من لكنته أنه من بلاد المغرب)... قال الظواهري (بلهجة عنيفة)... سكت الجميع بينما تقدم معاذ من أسامة (الجالس القرفصاء)..."(الرواية/ ص: 464).

³¹² - إدوارد الخراط، مقالات في الظاهرة القصصية، بيروت، دار الآداب، ط1، 1993، ص: 23.

وتكشف بوضوح العبارات الموضوعية بين أقواس -التي هي عبارات الراوي- أنها تنهض بمسرحية النص المكتوب، كونها تصف للمتلقى حال الشخصية، وهذا النمط الذي يتبناه بعض الرواة يكتفى بالراوي غير الممسرح⁽³¹³⁾، لأن الراوي الذي يظهر في النص المكتوب يختفي عند تجسيد النص في مشاهد حية على الركب المسرحي، وبعبارة أخرى فإن الراوي السابق في حال اقتباس الاعتراف في شكل مسرحية، لن يعتلي خشبة ليقول لنا (رد مجاهد يبدو من لحنه)، أو (قال الظواهري بلهجة عنيفة)... إلخ.

تكتسح الحوارات المسرحية العديد من الصفحات في الاعتراف، وهي إشارة واضحة أن الراوي وإن كان مشاركاً في الأحداث فإنه لم يكن فاعلاً بالضرورة أو بدرجة قصوى، وإنما مجرد رقم في معادلة متعددة المجاهيل، يحاول الإدلاء بشهادته عن المرحلة العصبية التي تلت سقوط برجي التجارة العالميين.

و من ثم فإقحام هذا النمط من الحوار بالتزامن مع التصعيد الأمريكي اتجاه أفغانستان لا يخلو من قصدية، ترهص بحال التخبط التي كان عليها مقاتلي القاعدة و طالبان عشية الغزو الأمريكي مقارنة بقادتهم "بن لادن و الظواهري"، وأن السارد ليس بوسعه أن يعرف أكثر من هذه الملابسات، فمعرفة هنا تتضاءل، و رؤياه تتقلص نتاج جهله لمجريات الأمور و ما تمخض عنها من قرارات و خسائر و نتائج بين طرفي الصراع في فترة لا زال يشوبها الغموض و التكتّم، ويؤكد هذا على ما أشرنا إليه سابقاً بصورة أخرى (تدخل المؤلف)، من أن معرفة الراوي ليست إلا معرفة المؤلف.

معرفة الراوي عن المرحلة = معرفة المؤلف

وبمعنى من المعاني إن الراوي الداخلي الذاتي ههنا هو بصدد الحكى عن مرحلة هي أكبر منه و من حجمه المعرفي، و لذلك ساوره التخبط الذي انجرّ عنه الانفلات من قبضة الراوي المشارك و ضمير المتكلم إلى الراوي الخارجي غير العليم و ضمير الغياب فترات، و الراوي الداخلي الشاهد فترات أخرى.

نقف على ذلك في مضمار أحاديث نفسية و أنماط حوارية أخرى كان يقوم بنقلها مستعينا بفعل القول و مرادفاته، و كذلك الأبنية الأخرى الدالة على الحوار المروي، مثلما يوضحه الشاهد التالي:

يقول الراوي: "... قال لي اليميني و هو يدوس برجليه بركة ماء موغلة في الطين... ثم استدار اليميني نحو فتحي الصعيدي: صامت منذ أمس... فرد عليه بانفعال: اتق الله يا أخي... رد عليه

³¹³ - لأنه يتمظهر على خشبة المسرح عكس غير الممسرح الذي لا يتمظهر على خشبة المسرح.

فتحي و انفتحت سريرته و راح يروي لنا بعض نكات أهل الصعيد... فقال أحدهما للآخر..."(الرواية/ ص: 474 /475).

ويتراءى جلياً من الشاهد، أي من خلال الصيغ التي اعتمد عليها الراوي في نقل الحوار "قال اليمني... رد عليه فتحي... وراح يروي..."، أن السارد لا يكتفي و قد انزاح إلى وضعية راوي خارجي، بنقل الحوار الذي تتجاذبه الأطراف على شكل سؤال و جواب فحسب، بل يرسم أمامنا صورة المشهد بأبعاده المكانية الخربة و النفسية المكهربة، التي دلل عليها بأحاديث حوارية ملؤها السخرية، ليكشف للمتلقي عن حال الضياع و الوضع المتأزم اللذان كانت تحيا في كنفهما جل الشخصيات.

لقد حاول الراوي أن يمسك بعوالم مرويه بيد من حديد، و لكن المعطيات كانت تزلزل أركانه وتحجّم معرفته، الأمر الذي خلخل استماتته الإرسالية فاضطر إلى مجازاة الظروف المعرفية حيناً، فالعودة إلى الوتيرة الأولى حيناً آخر، و لكي يأخذ المحكي الذاتي مجراه يخترع عناصر حكي جديدة، تتمثل في الانتقال إلى خلق بؤرة سردية أخرى، هي مطالعة المتلقي بحادث الوشاية به ورفاقه فإلقاء القبض عليهم، فسجن "غوانتانامو".

و من نقطة إلى نقطة و من بؤرة إلى أخرى، تتمظهر شخصيات جديدة و تتعالى أصوات في مسار الحوار و مراحل المذكرات الذاتية، معلنة عن التعدد الحضورى و الصوتي، و لكن تبقى السيطرة كل السيطرة للراوي الداخلي "المشارك في حيثيات و الشاهد على أخرى".

و من نافل القول – في الختام – أن الراوي إذا كان اختار لنفسه موقعا زمنيا يقع في الماضي ليطل من خلاله على عالمه الذاتي فإن هذا الماضي بوصفه ماضي قريب العهد من الراهن، و بحكم أن الموقع المكاني و الزمني اللذان اختارهما كمنطلق للارتداد إلى الماضي هما يقعان في الحاضر بالنسبة للسارد و المستقبل بالنسبة لنا، فإن ذلك جاء متماشيا مع طبيعة السرد المذكراتي (هامش الذاكرة)، و متساوقا مع الجو الروائي العام و الأبنية الصياغية، التي تناوب فيها الفعلان الماضي و الحاضر بمختلف توظيفاتهما المقتترنة بـ "أنا" المتكلم، في دلالة صريحة على أن الراوي تحت ظل كل التبعات التي ساورت المحكي (في الأحداث و الشخصيات)، لم يخرج عن طوع الاعتراف أو بالمعنى الأصح المذكرات الذاتية التي تتكأ على ضمير المتكلم.

و- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الرابع: "قديس الماء الأبدي":

بمثل ما دأب عليه صاحب المخطوط مع افتتاحية كل اعتراف، مثبتاً حضوره الشهودي الدائم، يبادرنا في البداية و هو في موقع الراوي الخارجي المصطنع لضمير الغياب، بتقديم موجز عن المعترفة "ساديكو"، يصف فيه ملامحها المورفولوجية و طريقة صعودها إلى المنصة، ثم ينسحب جاعلاً إيانا نتلقى المحكي من المعترفة ذاتها.

"... صعدت ساديكو إلى كرسي الاعتراف بهدوء، كأنها ملاك لا يلامس الأرض، قليل من التجاعيد تطبع بشرتها البيضاء و ابتسامة لا تفارق شفثيها الرقيقتين، كانت ترتدي لباساً من حرير أبيض و أحمر لناع، كأنها تستعيد سيرة آبائها الأولين، جلست ثم وضعت مروحة صغيرة كثيرة الألوان... و تمتت بكلمات لم يفهما أحد... و شرعت في الاعتراف..."(الرواية/ ص: 513).

يتراءى الاعتراف الرابع من حيث التقنيات و الشكل السريين كما الاعترافات السابقة، إلا أنه يتفرد من حيث مضمون المسرود، فالمعترف أو بالأحرى المعترفة (ساديكو) اليابانية، لا تحكي عن نفسها أو حياتها، و إنما تحكي عن شخصية أخرى هي مولعة بها و مشدودة إليها و إلى خدماتها العلمية الجليلة، هي شخصية الأستاذ "كوموري" الذي قالت عنه:

"... منحها كل علمه و حبه و عشقه للماء المختبئ في تجاويف الصخر الغائر في أعماق الأرض..."(الرواية/ ص: 513).

و بشكل أوضح يوضحنا الاعتراف أمام ساردين، متحدثاً أمام الجمهور هو "ساديكو"، وسارد آخر نتلقى المروي منه هو السارد الداخلي/ الذاتي "كوموري"، الذي يأتي مجمل المحكي على لسانه، فمن خلاله نتعرف على القصة الإطار قصته مع الماء و الصخر، و على قصتين مضمنتين إحداها تتناول فجيعتي "هيروشيما و ناكا زاكي"، و أخراها تروي قصة انتحار الكاتب الياباني الشهير "ميشيما".

في الافتتاحية تواجهنا "ساديكو" بأنها الساردة كراوي داخلي/ مشارك/ شاهد، معلنة أنها لن تتحدث عن نفسها، بل عن "هيديتوشي كوموري"، الذي غطى على حياتها وصارت قريبة منه منذ أن تعرفت عليه في "جامعة طوكيو"، ولأنها باحثة في اقتصاد التنمية بالمغرب العربي، اقترح عليها مرافقته في رحلاته بصحراء الجزائر، أين اكتشفت طبيته و عفويته و عشقه للماء.

تعمل "ساديكو" على استقطاب الجمهور في افتتاحيتها الموجزة، فتتمظهر على أساس راوي مشارك يرغب في الإدلاء بشهادته عن آخر هو العالم "كوموري"، حيث تستخدم ضمير المتكلم، الذي ينزاح و هي تتحدث عن "كوموري" إلى ضمير الغياب، و لكنها لدى شروعها في الكلام من كل مقطع سردي تستعمل ضمير الشخص الثاني⁽³¹⁴⁾ "المخاطب"، بحكم توجهها بالخطاب إلى جمهور يجلس أمامها.

314 - هذا الاسم (الشخص الثاني)، يطلقه منظرو الرواية الفرنسيون على ضمير المخاطب.

"...لن أحدثكم... لن أحدثكم... سأحدثكم..." (الرواية/ ص: 513).

و بعد هذا تتحول "ساديكو" إلى راوي داخلي لا يتمظهر إلا في مناسبات قليلة و متقطعة، محيلة الجمهور والمتلقي/القارئ معا على "كوموري" عينه، يتلقيان المروي بأطواره المتشعبة منه ومن خلاله بأناه الراوية عبر ضمير المتكلم، و إذ تفعل ذلك تُشعر القارئ بتحولها هي الأخرى إلى متلقي، ذلك أنها تصطنع الصيغة المأثورة في عمليتي القص و الحكي "قال لي".

"... في أول يوم من خريف 2001 قال لي كوموري..." (الرواية/ ص: 514).

و بين مقطع و آخر تعود للحضور في إطلاقات سريعة، غالبا ما تكون مع بداية حديث أو نهايته، أو وهي تصف أوضاعا معينة أو تحدد أمكنة و أزمنة أو مع الحوارات التي تكون طرفا فيها.

وهكذا نجد أنفسنا أمام راوي داخلي شاهد هو "ساديكو" وراوي داخلي مشارك هو "كوموري"، ولكن لا نبقي في حدودهما فمع انسياب القص التفرعي، نتعرف على رواة آخرين مثل "تاناواكي" و "هيروشي موشيمار"... وعموما يتبدى هذا الاعتراف فريدا من نوعه، سواء في نماذج الشخصيات التي يطالعنا بها أو في تعدد الأصوات، التي يمكننا اختزالها على النحو التالي:

الراوي	المروي له	الواسطة	الموضوع
ساديكو (الراوي الداخلي/ الشاهد)	الجمهور القارئ	الاعتراف عن طريق الأنا الساردة (ضمير المتكلم)	سيرة العالم كوموري
الراوي المشارك/ كوموري	ساديكو/ القارئ	لقاء مباشر (الأنا الساردة)	فجيرة هيروشيما وناكازاكي – انتحار الكاتب ميشما – التنقيب عن الماء في صحراء الجزائر وهوامش من حياته العائلية.
الراوي تاناواكي	كوموري	لقاء مباشر	انتحار ميشما
هيروشي موشيما	تاناواكي	محاضرة (راوي خارجي)	انتحار ميشما
ياسوناري كاواباتا	القارئ بصفة عامة = كوموري ومن خلاله نحن	قصة مضمنة	سيد الجنائز

إن تعدد أصوات الرواة والشخصيات الكثيرة التي يتضمنها الاعتراف من ناحية، والتفريع القصصي من ناحية ثانية، والراوي "ساديكو" التي تتحدث عن العالم "كوموري" من ناحية ثالثة، يجعلنا في حيرة من أمرنا، أين نصنف الاعتراف، أهو سيرة عامة أم جماعية، أم سيرة لشخص "كوموري" أم ماذا؟؟؟

ونطرح الأسئلة لأنه عبر تحديد موضوع النص (الاعتراف) يتسنى لنا تحديد نوع الراوي الذي يسيطر على كل منهما.

فالسيرة بعامة هي ما يُطلق عليها بالإنجليزية "Biography"⁽³¹⁵⁾، وهي: فصول حياتية لشخصية من الشخصيات يكتبها كاتب محايد مختص، وغالبا ما يكون الراوي فيها (راوي خارجي)

Oxford Advanced learner's Dictionary of currant English, As horn bt
, Oxford university, p, 118.

،أما السيرة الذاتية "Autobiography"⁽³¹⁶⁾، فهي تتحدث عن مذكرات حياتية للكاتب نفسه، ينهض بعملية التبئير السردى فيها الراوى الداخلى المشارك.

والإشكال الذى يطرح فى اعتراف "قدّيس الماء الأبدى" هو إشراك الراويين الداخليين - "ساديكو" و "كومورى" - فى عملية سرد السيرة ذاتها، أحدهما: يروي الأحداث أمام الجمهور (ساديكو)، والآخر: نتلقى من خلاله وعبر قناته المحكي (كومورى). وعليه ومادام الراوى الأول هو من يقوم بفعل القص الخارجى أمام المتلقى المعلن "الجمهور"، وفي نفس الوقت يمثل كراوى داخلى، كونه شخصية من شخصيات العمل السردى، فإنه يمكن اعتبار الاعتراف سيرة وليس سيرة ذاتية، ذلك أن هذا الراوى الداخلى يوازي فى تمظهراته وتدخلاته الراوى الخارجى الذى يفترن عادة بالكاتب، حتى وإن بدا حضوره ضئيلا مقارنة بالراوى المشارك الآخر الذى اكتسح أغلب المساحات فغطى على السارد السابق.

وإذا ما تركنا هذا جانبا، وتجاوزنا معطيات الرؤية السردية وفق منظور (الراوى/ المروى/ المروى له) إلى معطيات التأليف والإنتاج الخطابى، فإننا نجد الأمر سيان بالنسبة للموقف السابق إذ طالما أن "ساديكو" هي صاحبة حقوق التأليف، فهي مؤلف وراوى فى ذات الوقت، والمروى يعتبر سيرة.

ولأنه كذلك ينبغي الإشارة إلى حقيقة غاية فى الأهمية هي أن السيرة شأنها شأن الرواية، لا تنطوي على حقائق فعلية جملة و تفصيلا، أو تؤرخ لمسيرة الشخصية التي تنهض بتوثيق سيرتها، لسبب وجيه هو أن تدخلات الراوى كثيرا ما تعبّر عن رؤياه، متجاوزة رؤيا صاحب النص، كما أنه (الراوى) يسترجع حقائق من حياة المعنى و يقفز على أخرى، محكوما بما يستند عليه من زوايا رؤية، التي هي من حيث الجوهر تبحث عن بناء رؤيا للعالم أكثر من بحثها عن سيرة الآخر.

وعلى ما يبدو أن هذه الأسباب هي التي دفعت الراوى (الخارجى/ الداخلى) "ساديكو" إلى تبني الرؤية الداخلية، بحيث أوردت كل شيء تقريبا على لسان صاحب السيرة "كومورى"، في حين اكتفت هي بمقاطع الحوار أو توجيه السؤال، أو تحديد الأزمنة و الأمكنة و ما إلى ذلك، تنهض بمهام الراوى الداخلى ولكنها تنتقل بين الذاتى "الأنا المتكلم المشارك"، و الموضوعى "مستعملة ضمير الغياب"، تصطنع الصيغة الأولى فى الحوارات المباشرة التي تكون طرفا فيها و حين توجه سؤالا أو استفسارا أو ملاحظة إلى الشخصية المركزية "كومورى".

"...سألت البروفيسور..."(الرواية/ ص: 539).

و حين تثبت حضورها المشهدي عبر تدخلاتها ما بين حديث و آخر عن "كومورى":

The same book, p74.

"...كنت أنظر في عيني البروفيسور و أقرأ تلك المشاعر...و كنت أرى في صمته..." (الرواية/ ص: 540).

وتصطنع الصيغة الثانية عندما تقوم بفعل التوصيف الخارجي لملاح "كوموري" أو طباعه أو كلامه.

"...كوموري الرجل الطيب المتواضع..." (الرواية/ ص: 532).

"... قال كوموري و هو يعدل الأريكة... و يستمر في الضحك...." (الرواية/ ص: 537).

"...يقول لي البروفيسور كوموري وهو يتصفح أوراق... (الرواية/ ص: 537).

وما يقال ههنا عن الراوي الداخلي/ الشاهد "ساديكو"، يقال عن الراوي/ المشارك "كوموري"، فبدوره يسبح مرويّه بالرؤية الذاتية، مستعينا بضمير المتكلم في الغالب الأعم لمراحل القص، ولكنه يلجأ إلى ضمير الغياب كذلك، و نجده يوظفه لسببين:

أولهما: سبب وظيفي بحث، فمن خصائص اصطناع ضمير المتكلم الخروج منه لاصطناع ضمير الغائب.

ثانيهما: استعانة الراوي بالتضمين القصصي ورواة آخرين، جعله وهو يحكي عن الآخرين أو يصف أوضاعا معينة يستخدم ضمير الغياب.

و ما يطالعنا به النص أن السبب الثاني كان أكثر توجيها لوجهة الخروج من السرد الداخلي إلى السرد الخارجي، و نلفاه يعكس في الحقيقة الانتقال من الذاتي إلى الموضوعي، ففي الوقت الذي نتوقع فيه مع توهج الذاكرة للراوي الداخلي الذاتي، أن يواجهنا بمروي شخصي منحاز يقدم فيه كل شيء من منظوره الخاص، و رؤياه الذاتية الداخلية التي تتبنى انطباعاته و وجهة نظره للأحداث و الشخصيات، نكتشف العكس بتجاوزه لذاتيته وانحرافه في مضمار الحكى من الخصوصي إلى العام، مؤثنا مرويّا موضوعيا يصطبغ برؤيا موضوعية، تحتفل بتاريخ اليابان في وطنية شعبه وتجاوزه للفصل المأساوي من هذا التاريخ – تفجيرات هيروشيما و ناكازاكي – الذي يدين الولايات المتحدة الأمريكية، و تحيي ذكرى أعلامه (ميشما) بطريقة مميزة تتغنى بالبطولات والأمجاد وتترفع عن السلبيات وتدينها (تعاليم الهاغاكوري). ولا تتوقف الرؤيا الموضوعية للراوي عند هذه الحقائق فقط، أي عندما يتعلق الأمر بالحكي عن الآخرين والهوامش التاريخية، بل تمتد إلى القصة المفصلية، قصة فقارات الماء بصحراء الجزائر، إذ نجد الراوي وهو صاحب الإنجاز لا ينسب كل شيء إلى نفسه بل يشير إلى مساعديه (حمادي حاجي).

"... تعرفت على رجل أسمر اسمه "حمادي حاجي" الذي لا يمكنني تصور حياتي في الصحراء دون وجوده..." (الرواية/ ص: 576).

ولأنه دائما للجانب التيمي الرؤيوي ما يقابله على المستوى الشكلي والتقني، فقد انعكست الرؤيا ككل على التقنيات التي أثنت المروي، مضفية الموضوعية كذلك على هذا الجانب، حيث لم يعتمد السارد على تقنية واحدة، بل مرر خطابه معتمدا على ثلاث تقنيات سردية أساسية:

- الحوارات المباشرة.

- الأسلوب المباشر.

- تقنية تعدد الأصوات (التي أشرنا إليها سابقا)، سواء عبر المتحدثين أو الرواة.

1- الحوار: يتميز الحوار في نص "قديس الماء الأبدى" بميزتين أساسيتين، إحداهما يأخذ فيها طابع الحوار المشهدي المروي، وأخرهما أسلوب الحوار المسرحي.

تدور أطوار النمط الأول بين الطرفين الفاعلين في الاعتراف، "ساديكو" و هي تمتثل كراوي محاور في وضع استفسار و تلقي، و "كوموري" و هو يجيب عن الأسئلة.

بينما النمط الثاني فنلفاه يكتسح مساحات واسعة من النص، وتجري أطواره بين العديد من الشخصيات، وفيه تارة تنهض "ساديكو" بدور الراوي الداخلي الذي ينقل الكلام غير الممسرح وتارة أخرى "كوموري".

"... فأنظر إليها و أسألها ببراءة: ...أسرعت نحو مكتبة صغيرة... و سحبت ورقة تميل نحو الإصفرار... و جلست قبالي... راحت السيدة كوموري تقرأ... يدخل كوموري مبتسما كعادته ويلقى بصوت هادئ... ينفجر البروفيسور ضاحكا... يستدير نحوي... و يزداد البروفيسور سعادة..." (الرواية/ ص: 534 / 535 / 536).

"... قلت له بانفعال... أجاب الرجل بثقة عالية... قلت لحاجي وأنا أتهجى اسم الرجل الصالح... قلت له ساخرا... ورغم هذا قال لنا... قلت لحاجي... قال الرجل المسكون باللعنة..." (الرواية/ ص: 578 / 579 / 580).

و مثل هذه العبارات (الموضحة في الشاهد)، التي تعود في الشاهد الأول للراوي الداخلي/ ساديكو، و في الشاهد الثاني للراوي الداخلي/ كوموري، و نلفى الكثير على شاكلتها في الاعتراف، إنها إن بدت ضرورية في النص المكتوب، كونها تصف حال الشخصية و مواضعها، فإنها في حال التجسيد المسرحي أو التمثيلي بصفة عامة تذهب عنها هذه الضرورة، لأن الراوي الداخلي -سواء الأول أو الثاني- في الحال الثانية يتقمص دوره كشخصية مشاركة، و لن يأتي على ذكر الكلام السابق، الذي تؤديه الشخصيات في شكل تجسيد مسرح أو تمثيلي عبر إشارات معينة أو ملامح و ما شابه ذلك.

2- الأسلوب المباشر: والمقصود بالأسلوب المباشر، الأقوال التي يعيد الراوي أو إحدى الشخصيات صياغتها بصورة كاملة أو ناقصة، وهو بتعبير "جيرار جينيت" "الخطاب

المنقول⁽³¹⁷⁾، لأن السارد فيه ينوب عن متكلم آخر أو تعداد من المتكلمين لا وجود فعلي لهم في النص لحظة الكلام، وفي أغلب الحالات يأتي بصيغ فعلية تحيل على الماضي "كان"، قال "أو ظرفية" ذات يوم...".

و لقد جاء توظيفه في النص مقترنا بمسرود الذاكرة الذي يحفل به الاعتراف، و مما ترتب عنه أن تعرفنا على معظم أقوال الشخصيات انطلاقاً من ذاكرة الساردين المركزيين "ساديكو" و "كوموري"، اللذان أرادا باستخدامهما للأسلوب المباشر، كشف الجوانب الداخلية و الخارجية للشخصيات و تقديمها في أجلى صورة للمتلقى.

"... كان أبي يشعل سيجارة تلو الأخرى، و يضغط بشدة على المذياع و يخاطبه بعنف: تكلم أيها الأخرس... قل شيئاً... ماذا فعل الأمريكان؟..." (الرواية/ ص: 565).

"... وأنا في الحمام سمعته يصرخ ويقول فعلها الأمريكان وأطلقوا سلاحهم الفتاك..." (الرواية/ ص: 568).

"... وأضاف آخر: وكلام سيدنا الحاج عبد الرحمن نتركه للنساء..." (الرواية/ ص: 580).

و الذي يستوقفنا في الأسلوب المباشر الذي يصطنعه الساردان الداخليان في حالات أخرى، هو موضوعة الكلام الذي تُدلي به الشخصية بين علامتي تنصيص، في إشارة منهما إلى أن الكلام يعود للشخصية المتحدثة و ليس لهما، و من ذلك أن الساردة "ساديكو" كانت تضع كلام "كوموري" طال أم قصر بين علامتي تنصيص، محيلة المتلقي على أنه (الكلام) ينسب إليه، و الشأن نفسه بالنسبة للراوي "كوموري" و هو يتحدث عن الكاتب "ميشما" من خلال "تاناواكي"، و في مواقع سردية أخرى.

وربما أبرز الأمثلة عن هذه التقنية تلك التي نجدها في القصة المضمنة "سيد الجنائز" لصاحبها الكاتب "كاواباتا".

"... من فترة لأخرى يرتفع سؤال: من الذي مات و كم عمره؟..." (الرواية/ ص: 562)

"... قال مازحاً: لم أطلب منك الذهاب إلا لأنك سيد الجنائز..." (الرواية/ ص: 562)

وبشكل عام ليست التقنيات السابقة وحدها ما يؤثث خطاب الاعتراف، بل توجد أساليب أخرى تسيج مساحات هامة من نص الراوي الداخلي/ المشارك (كوموري)، ولا يسعنا المجال للتكلم عنها جميعاً، منها على سبيل المثال:

- الأسلوب التاريخي (حوادث هيروشيما وناكا زاكي، كتاب الهاغاكوري، وجيش مجتمع القوة، قصة ميشما).

317 - عبد القادر الشاوي، إشكالية الرؤية السردية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع2، ص: 86.

- المقاطع الشعرية (شعر كايومي، شعر السيدة كوموري).

- الخطاب الأسطوري (أسطورة لعنة العمى).

و من ثم فقد تضافرت مجموعة من الخطابات و الأساليب، مكونة فسيفساء سردية تتشكل من عديد الألوان الحكائية و الزخارف المرجعية، و لكن تتقاطع جميعها في الرؤيا الإنسانية للحياة التي تغيا الساردان بناءها، سواء الراوي الداخلي/ الشاهد/ ساديكو (و لو بشكل أقل)، أو الراوي الداخلي/ المشارك و المسيطر في آن واحد (كوموري)، و أجمل ما في هذه الأساليب أنها ساهمت في تطوير المسار السردى، فانطلاقا من الخطاب التاريخي "...باعتباره نصا قابلا للقراءة والتأويل..."⁽³¹⁸⁾، تعرّفنا على المجتمع الياباني و الفصل المأساوي الذي عاشه، و انطلاقا من المسحة الأسطورية بوصفها "...صناعة دقيقة يحسن تتبعها لإدراك قيمة الذاكرة الجماعية و صيغ تعاملها مع الموروث الثقافي..."⁽³¹⁹⁾ تعرّفنا على طبيعة الحيز المكاني لمنطقة "توات" الصحراوية و أبعاد الشخصيات المنوجدة به، و من المقاطع الشعرية توصلنا إلى الجوانب الداخلية لبعض الشخصيات.

و هكذا دواليك أرسى الكاتب من خلال المعترفة و الراوي صاحب الاعتراف بناء نصيا، افتك مشروعيته الأدبية من مرجعيات مختلفة، إلا أنها مؤسسة على و عي نظري بالكتابة الروائية وآليات اشتغالها، تزاوج بين التخيلي و الواقعي، و لا تعتمد فقط على التخيل باعتباره الوسيلة المثلى للإيهام بحقيقة العالم الذي يبينه، تزاوج أرهص على الواقعية و في نفس السياق انتزع النص من التقريرية الحرفية، حقق الوظيفة السردية الأولى الراوي الداخلي/ المشارك المسيطر، عندما ارتد بذاكرته إلى وقائع تاريخية حقيقية و أزمنة ذاكراتية (بعيدة و قريبة)، و حقق الوظيفة الثانية المتكلم بدلا عن المعترف، الذي ارتد بدوره من الحاضر إلى الوراء، و لكن اختار حاضرا لازال في عداد المستقبل و مكانا ما يؤثته هو كذلك في عداد الحلم.

ومن المنطقي مع تولي الساردان "الشاهد" و "المشارك" مهمة السرد أن تهيمن "الأنسا الساردة"، و لذلك تروحت الأبنية الصياغية بين الماضي بمختلف صيغه والمضارع كذلك، المقترنين بالضمير المتكلم، المتصل في فترات و المستتر فترات أخرى.

318 - لحسن حمامة، حكمة شكسبير الشعرية [مقالة]، العلم الثقافي، الرباط، نوفمبر، 2004، ص: 3.

319 - عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للكتاب، تونس، 1988، ص:

الفصل الرابع:

"استراتيجية التلقى وأنماط القارئ في "اعترافات أسكرام"

1- المبدع بوصفه قارئاً لعمله (المبدع/ القارئ).

2- المتلقي/القارئ الخارجي بين الفردي والجماعي في الرواية.

1- المبدع بوصفه قارئاً لعمله (المبدع/ القارئ).

يجمع الكثير من الأدباء و النقاد على أنه لا توجد مسافة بين الإبداع و النقد، و إن وجدت فهي ليست جوهرية أو مسافة بمعنى الكلمة، و مرد ذلك أن النقد من حيث الماهية الجديدة لا يضطلع فقط بالتقويم أو تميز الرديء من الجيد، بل هو فعل تأمل و طريقة تحليل، كما أن تواجد النقد مرتبط بتواجد الإبداع أصلاً فلا نقد من دون إبداع، و يكفي دليلاً على هذا أن معظم الدراسات النقدية ارتبطت بسلسلة من الأعمال الفنية العظيمة عبر الأجيال، أي أن تلك النصوص المميزة هي التي قادت النقد و النقاد إلى آفاق جديدة، فلولا الشعراء الكبار لما كان كتاب "الشعر و الشعراء" لابن قتيبة، و لولا نصوص "ديستوفسكي" لما كان هناك "باختين" في عمله "شعرية ديستوفسكي"...

و عليه إن كان من فرق بين المبدع و الناقد، فإنه لا يعدو أن يكون في الدرجة و ليس النوع، لأن الناقد يتوفر على أدوات إجرائية قد لا تتوافر للكاتب بحكم الصفة و التعامل ليس إلا. ولكن بالمقابل وبالاحتكام إلى مسيرة الأدب الإنساني، نجد و على مر الزمن الحركة الإبداعية بما فيها من خلق و تجديد و عناصر جمالية تستدعي القراءة و النقد، يتولاها المبدعون و ليس النقاد، وقد يعود هذا إلى الحيثية التي لا يمكن أن يختلف عليها اثنان و هي أن المبدعين يمارسون النقد على أعمالهم قبل غيرهم، أي قبل النقاد.

و بمعنى أوضح الكاتب يمارس وظيفة النقد بطريقة أو أخرى، فهو إن كان لا يبارح صفة الكاتب/ المبدع في المرحلة الأولى، فإنه يعد قارئاً/ ناقداً في المرحلة الثانية التي تلي عملية الكتابة، و ذلك لأن مهمته الإبداعية تتوقف لحظة توقف الكتابة، و ما يقوم به من مهام لاحقاً يصبح من مسؤولية العملية القرائية و ليس الإبداع، و بعبارة أخرى أوفى و أشمل إن ما يباشره الكاتب بعد الانتهاء من عملية الكتابة، و يأخذ ملابسات شتى منها: التعديل و الحذف و الزيادة و التصوير و التغيير و سوى ذلك، يدخل في صميم العملية النقدية و ليس الإبداع. ولهذا يقال في أبجديات المنظومة النقدية، أن العمل الأدبي على صوراه الأولى (المنسوخة) هو نتاج المبدع "... أما النص الثاني والثالث... حتى نصل إلى النص المطبوع في صورته الأخيرة هو من نتاج المبدع الناقد" (320).

وهذه القاعدة هي التي جعلت "تولستوي" يشير إلى "... أنه ينبغي دوماً أن يكون في كل كاتب شخصان، هما الكاتب و الناقد، و الناقد هو قارئ له امتياز خاص لكتابة القصة مرة أخرى" (321).

و هو التوجه الذي لا يحيد عنه "توماس إليوت" فهو الآخر يرى "... أن عملية الغرلة و الربط و البناء و الشطب و التصحيح و الاختيار و غيرها من العمليات الأخرى، تشكل جهداً مضنياً، للنقد

320 - د. أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص: 115.

321 - مارتن و لاس، نظريات السرد الحديثة، تر، جاسم محمد، كتاب نظرية التوصيل، ص: 115.

فيها ما للخلق من الأهمية، و يزعم أن النقد الذي يمارسه كاتب ماهر، متمرس على أعماله، هو أهم أنواع النقد و أسماها⁽³²²⁾.

و من هنا ليس من المبالغة في شيء القول، أن الكاتب ما إن ينتهي من عمله تسطو على ذهنه سلطة النقد فارضة عليه منطقها الخاص، مستدرجة إياه إلى تأمل عمله مليا ليعيد النظر فيما هو بحاجة إلى ذلك، ويغتدي الكاتب و وفق هذا ليس رهين مرحلة الخلق فقط، بل رهين مرحلة أخرى هي مرحلة التأمل و قراءة الخلق الإبداعي، و بمفهوم أدق "... إذا كان المبدع رهين لحظة الإنتاج و ما صاحبها من متعة التفريغ، فإن المبدع الناقد رهين القراءة المتذوقة التي تعرف مسالكها إلى شبكة العلاقات الدلالية من ناحية أخرى"⁽³²³⁾، بيد أن الإشكال الذي يطرح على هذا المستوى هو "... هل حقيقة يستقر المبدع - دائما - عند لحظة الإنتاج، أم أنه قد ينفصل عن هذه اللحظة ليلاحق إنتاجه حال نموه و بعد اكتماله، ثم تستمر هذه الملاحقة بطول حياته ذاتها؟ أي أن حضوره الحياتي ملازم لحضوره الإنتاجي السابق، مما يعني قد انتقل من منطقة الإبداع إلى منطقة النقد"⁽³²⁴⁾.

و أيا كان الجواب ههنا، خاصة فيما يتعلق بمسافة المبدع النقدية من عمله و درجة و مستويات هذا النقد، ثم هل يستمر على الدوام أم لا يتعدى فترة القراءة و التشذيب الأوليين، بإمكاننا الإقرار من خلال النماذج الحية التي نصادفها في هذا الشأن و على مراحل متفرقة من التاريخ، بأن أغلب المبدعين سواء في الشعر أو النثر، وإن تفاوت تعاطيهم للقراءات مع أعمالهم بين هذا و ذاك، هم يشتغلون على نقد أعمالهم، بل منهم من مارس الإبداع و التنظير النقدي في نفس الوقت لدواع قراءاتية محضة، تنغيا توضيح مسائل و تفسير أخرى أو شرح المنهج الإبداعي أو بغاية الإجابة على الأسئلة الاعتيادية، من قبيل لماذا سلك هذا دون ذلك، و لماذا أبقى على هذا العرف و تجاوز الآخر، و أين احتفظ بالقديم و أين جدد؟ و ما إلى ذلك.

و لعل أبرز الأمثلة في تاريخ الأدب العربي عن التجارب الإبداعية التي صاحبها نقد، يجسدها وبنصاعة رواد الشعر المهجري في البداية، ثم لاحقا رواد مدرسة الشعر الحر و من جاء من بعدهم.

فأما الرواد الأوائل الذين جددوا في شكل و مضمون القصيدة العربية، أكثرهم خاض في المسائل النقدية و كتب في النقد كما الشعر، و يأتي في طليعتهم "ميخائيل نعيمة، إبراهيم المازني، جبرا إبراهيم جبرا، خليل مطران، أبو القاسم الشابي".

أما رواد الشعر الحر الذين حطموا صنم البناء المعماري للقصيدة الكلاسيكية، فقد كانوا الأكثر إنتاجا بهذا الخصوص، حيث قدموا زخما نقديا، وارتبط نقدهم بتوضيح ملابسات التجربة الجديدة و شرح أبعادها، فمنهم من وضع كتباً في هذا الإطار كما هو الحال لـ "نازك الملائكة" في كتابها

322 - ويليك رينيه، مفاهيم نقدية، تر، جابر عصفور، عن كتاب نظرية التوصيل، ص: 116.

323 - نظرية التوصيل، ص: 116.

324 - نظرية التوصيل، ص: 116.

"قضايا الشعر المعاصر" و منهم من بثوا آراءهم النقدية في حواراتهم الصحفية، و البعض نشر مقالات في نقد الشعر في الصحافة فتأثرت بالنقد الصحافي...

و منهم من وضعوا شهادات عن تجاربهم الشعرية - تحمل نفس العنوان تقريبا هو "تجربتي الشعرية" - أو كتبوا مقالات و دراسات في مسائل الشعر، أو مارسوا النقد في حواراتهم الصحفية كـ "صلاح عبد الصبور"، و "نزار قباني" و "بدر شاكر السياب"، و "أحمد عبد المعطي حجازي"، و "محمود درويش" و غيرهم. وربما أهم اسم يرد في هذا النطاق هو الشاعر "أدونيس" (لازال على قيد الحياة)، الذي نلفى إنتاجه الشعري يكاد يوازي إنتاجه النقدي والفكري، فهو شاعر وناقد معا، يكرس حالة نموذجية في وسط الشعراء المحدثين، لا يستطيع أي ناقد مهما كان وزنه أن ينكرها أي ينكر أهميته كناقد، بصرف النظر عن المسائل التي تثيرها أفكاره النقدية، والمسحة الصحفية في نقده.

و عموما لم تقتصر ممارسة النقد على من نظموا الشعر فقط، بل شملت من كتبوا في النشر، فقد اشتهر "العقاد" بنصوصه النثرية (العبريات) وبالموازاة وذلك اشتهر بدوره النقدي البارز في جماعة الديوان.

وهذه العينات إن دلت على شيء فإنما تدل على فكرة واحدة من اثنان، إحدهما: أن المبدع يشغل على النقد بطريقة أو أخرى دفاعا وتبريرا لتجربته الإبداعية نفسها، أو للمساهمة في تفعيل الحيز الثقافي في مجتمعه.

وأخرهما: أن المبدع بناء على الاعتبارات ذاتها يستحيل ألا يمارس النقد الذاتي على عمله.

و هذا المنطق هو الذي جعل المباحث الغربية الحديثة، تتجه إلى دراسة قضية المبدع بوصفه قارئاً لعمله، "...فراحت تبحث عن أصول الأعمال الأدبية (المسودات) لتقوم بدراستها و ملاحظة الفروقات بين المسودة و العمل في صورته النهائية، و ما يحدث من تغيير و تعديل و تبديل على المسودة، و تأتي أهمية مثل هذه الدراسات في أنها تسهم في فهم المبدع و الكشف عن مكنوناته و أهدافه و غاياته و رؤياه للعالم، و ما يتبناه من أفكار، و ما يحمله من هموم و قضايا، يسعى إلى التعبير عنها و إيجاد الحلول لها"⁽³²⁵⁾، و هذا ضمن رؤية ترى أن الكاتب يتعامل مع صنيعة وفق منظورين، الأول: أنه لحظة الخلق الأولى يلفظ كل ما بجوفه و قريحته غير مكترث برقيب أو حسيب، فيبوح بكل حرية بخلجات نفسه و مكنوناته لأنه لا قيد يقيد و لا سلطة تردعه، فشغله الشاغل آنذ هو تجسيد الموضوع و الانصياع للفكرة أو القضية التي يحملها، "...فيستسلم لها ويكتب كل شيء سامحا لمكنونات اللاوعي بأن تطفو على السطح و يبتعد العقل قليلا، مفسحا المجال لتفريغ الشحنات العاطفية التي تصب جام سخطها أو غضبها أو حباها حول القضية التي تعالجها بشكل فاضح"⁽³²⁶⁾.

325 - نظرية التوصيل، ص: 116

326 - نظرية التوصيل، ص: 117.

أما الثاني: أن الكاتب فور الانتهاء من الكتابة، وما إن يشرع في القراءة يجد نفسه وبخلاف الأول في غير حل من أمره، مضطر تحت سلطة الرقابة الذاتية إلى مراجعة الكثير من النقاط والأمور، ذلك أن "...مرحلة المخاض (الأولى)... تنتج طفلا ملوثا بالدم وغشاء المشيمة، هذا الطفل (النص الإبداعي) بحاجة إلى تنظيف وتشذيب، وفحص وتدقيق، وحذف بعض الأشياء، وإضافة أخرى، لأن هذا الطفل (النص) يولد عاريا وهو بحاجة إلى ستر بعض الأشياء، وإظهار أخرى حتى يستطيع الخروج إلى النور، ويتقبله الآخر المتلقي"⁽³²⁷⁾.

و هكذا تنتهي المرحلة الأولى فاسحة المجال لمرحلة أخرى (ثانية) ينزع فيها الكاتب عنه رداء المبدع ليرتدي رداء الناقد، المتفحص الممحص لإنتاجه، يحاول في خضمها أن يسد كل الثغرات والفجوات التي تركها إما سهوا، أو نتيجة وقوعه تحت طائل الهيمنة الإبداعية التي لا يستطيع كبح جماحها في لحظات معينة، كما ينعطف إلى مراجعة ما هو بحاجة إلى مراجعة، من قبيل توضيح الأفكار الغامضة و تفسير النقاط التي تستعصي على الفهم، و إعادة النظر فيما يراه مبالغا فيه وتدعيم العناصر التي هي بحاجة إلى ذلك، وسواها من الأمور التي يجد نفسه ملزما بمراجعتها وهو يضع نصب عينيه شيئين اثنين.

أحدهما تقديم العمل في أجلى صورة ممكنة له، والآخر مراعاة تطلعات القارئ - العنصر الأساس في عملية التلقي - في ضوء الأسئلة النقدية الاعتيادية، التي تنتاب أي قارئ و تراود أي مبدع⁽³²⁸⁾

327 - نظرية التوصيل، ص: 117.
328 - ويعني هذا أن الكاتب لا يذهب إلى نقد صنيعه فقط لكونه يرغب في ذلك، وإنما بناء على دوافع منطقية وموضوعية بعضها داخلي، وبعضها الآخر خارجي. "... فأما الدوافع الداخلية فتتمثل في فاعلية ذاتية تسكن المبدع، هي رغبته الوصول إلى المتلقي في أمثل صورة متاحة، صورة ترضيه أولا وتشبع متلقيه ثانيا، ومن ثم فإنه يلاحق إبداعه بالقراءة الفاحصة التي تجوس خلال الصياغة ونواتجها الدلالية، حيث تصبح البنية الصياغية محلا للتبديل والتغيير والحذف والإضافة". (نظرية التوصيل، ص: 117)، الأشياء أو العناصر التي لها ما يقابلها في موروثنا القراءاتي و نلفاها تتموقع تحت عنوان "التنقيح"، المفهوم الشائع عند النقاد الأوائل من العرب، و الذي يمتح من أرضية لغوية، أكثر من أي شيء آخر، باعتبار أن اصطلاح التنقيح "... يرجع إلى (التشذيب) و تخليص الجيد من الرديء و تنقيح الكلام: إصلاحه و تحسين أوصافه، و نقح الشاعر شعره: حككه و هذبه و فتشه و أحسن النظر فيه و أصلح عيوبه" (الزمخشري، أساس البلاغة، عن المرجع السابق ص: 118)، و اللافت أن هذه الحدود المعرفية لمصطلح التنقيح توازي مصطلح (النقد) "... فإذا كانت المرجعية اللغوية تربطه بتميز النقود و إخراج الزائف منها، فإن هذه المرجعية تتصل بنقد الكلام و نقد الشعر" (الزمخشري، أساس البلاغة، عن المرجع السابق، ص: 118).

وهو الرأي الذي تقترب منه آراء ابن قتيبة بهذا الخصوص أو بالأحرى ترجمه عندما يشير إلى قواسم التقارب حتى لا نقول التقاطع ما بين المصطلحين من حيث زوايا الماهية والجوانب المعرفية، قواسم يراها قائمة في نقاط المراجعة والتمحيص والتشذيب التي يطرحها المستويان، فهو يرى أن التنقيح يعني "... طول التفتيش وإعادة النظر كما فعل زهير والحطيئة وأمثالهما".

و "ابن طباطبا" بدوره لا يبتعد كثيرا عن مفهوم التنقيح الذي يطرحه "ابن قتيبة" "... غير أنه يخلصه من دلالة التكلف التي اعتمدها (السابق)، حيث يطالب الشاعر بتأمل ما أنتجه: يستقصي انتقاده ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية".

وما يقال في هذا المضممار عن مصطلح التنقيح بالنسبة إلى النقاد العرب، يقال عنه بالنسبة إلى الشعراء، فهم الآخرين تجاذبوه بصفاتهم مبدعين بنفس المفهوم.

أما الدوافع الخارجية فهي بنقيض الدوافع السابقة، لها علاقة بما هو خارج عن مجال ذات الكاتب، لأنها تنصرف إلى ما يطرحه القراء المهتمين بالمجالات الإبداعية على المبدعين، من استفسارات تتعلق بالتيمة أو الشكل، و يأخذ مسار الإجابة عنها طابع النقد الموازي للعمل، و هي استفسارات إما أن تسلك طريقا مباشرا إلى الكاتب، و إما أن تسلك طريقا غير مباشر

مثل: "كيف سيتجاوب (هذا القارئ) مع النص؟" هل سيدرك المرامي بسهولة؟ هل سيتفاعل مع هذا البناء؟ ترى ما هي أهم ردود أفعاله عن هذه القضية أو تلك؟... يطرح الكاتب كل هذه الأسئلة و هو في غمرة ذلك يسعى إلى موضعة الأقرب و الأنسب إلى فهم و ذائقة القارئ، متوخيا بلوغ مآربه التي كان سطرها قبلا، و يأتي في مقدمتها صياغة طروحاته و أفكاره في أمثل شكل، وإخراج عمله في حلة تليق به، تجنبه النقد اللاذع و تجعل المتلقي يتقبله.

✓ الروائي المبدع/القارئ (الناقد):

اخترنا حتى نستوفي هذا المحور من الدراسة - الذي يتناول الروائي ميهوبي بوصفه قارئاً/ ناقدًا - حقه، حوارين منفصلين، كان أدلى بهما صاحب الإبداع لصحيفتين مختلفتين، إحداهما المجلة الثقافية الجزائرية⁽³²⁹⁾ و أخراهما جريدة العرب⁽³³⁰⁾، عرّج فيهما بإسهاب على الكثير من النقاط و العناصر المتعلقة بصنيعه الأدبي "اعترافات أسكرام"، و هذا بطريقة حوارية توحى في كلا الحوارين الصحفيين، بأن ميهوبي يتمتع بذائقة نقدية توازي ذائقته الإبداعية حيث تعطي الانطباعات الإجابات التي يدلي بها لمحاوريه، في معرض رده على أسئلتها بأنه يمتلك حسا نقديا، و في الآن ذاته بأنه يتجاوز صفة المبدع الذي يكتفي بشروحات مقتضبة عن عمله، إلى صفة الناقد الذي يمارس وظيفة النقد، كوننا نلفاه يجيب على الأسئلة بخطاب لا يعتمد على أسلوب المبدع، و إنما يعتمد أسلوب القارئ الواعي بهوامش الأبعاد القرائية لعمله، سواء على صعيد مخاضات المضامين التي ينطوي عليها، أم سواء على صعيد التمفصلات البنيوية التي تبينها.

و مع أن جانبنا من هذا قد يعود في الأساس إلى طبيعة الأسئلة المطروحة، التي تتراعى أسئلة مختصين بعوالم الإبداع الروائي، فإنه بالمقابل لدى الوقوف على ما تمخضت عنه الإجابة، نجد أن لمسة الناقد التي تنم عن نزعة نقدية موجودة في كل مفاصل الخطاب الذي يدلي به، بل و تحضر باستماتة معلنة عن الوجه الآخر لميهوبي، أي وجه الناقد الذي يتغيا تقديم خلاصة موجزة و لكن شاملة عن عمله، تتبدى في شكل مقاربة قرائية أولى قد تكون سطحية، و لكن من شأنها أن تساعد و ترشد القارئ الباحث عن تفكيك الخطاب الروائي في الكثير من الجوانب، خاصة و أنها تفصح عن الخطوط العريضة و الكلمات المفاتيح للنص من زاوية، و تقدم أحاديث تضرر في طياتها نصا موازيا للإبداع من زاوية ثانية، تهجس ثناياه بخصوصيته و تميزه عن خطاب المتخيل الروائي في "اعترافات أسكرام"، خصوصية تجعلنا لو انتزعنا هذه الأحاديث من حيزها الحوارية

بمعنى يتلقفها المبدع من السياق العام للمواقف، و في كلتا الحالين، الشائع عن مثل هذه الاستفسارات أو الأسئلة بالمعنى الدقيق للكلمة، أنها "... تترصد البناء الصياغي و ما به من عوار، و البناء الدلالي و ما به من خلل، كما تتوجه الأسئلة إلى عملية الاختيار الإفرادية و التركيبية، لماذا أثر الشاعر هذه الكلمة أو الجملة على غيرها و ما الذي يستهدفه منها"، بينما الأسئلة غير المباشرة أو (المضمرة)، فهي أسئلة ذات امتداد، و تأتي غالبا على شاكلة السؤال التالي: "لماذا أيها الشاعر لا تستثمر وعيك الجمالي في متابعة شعرك و تنقيحه، و إجابات الشاعر، على كل ذلك تتمثل في ما يقوم به من تنقيح و تعديل في نصه الشعري" (د. أسماء معيكل، نظرية التوصيل، ص: 118).

³²⁹ حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011، و منشور بموقع عز الدين ميهوبي: Azzzedinemihoubi.com.

³³⁰ حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766، ص: 9.

وأودعناها حيزاً أدبياً آخر من دون الإشارة إلى اسم ميهوبي، لانتابنا أن ناقداً آخر يتحدث عن رواية ميهوبي، وهو ما لا تفسير له إلا أمراً واحداً، يرهص على أن هناك تحولاً على مستوى خطاب ميهوبي، إن دل على شيء فإنما يدل على تحوله من وضع المبدع إلى وضع الناقد، باعتبار أنه في حالة مخاض الكتابة يعد مبدعاً، فيما في الحالة الثانية وهو بصدد الحديث عن صنيعة الأدبي - أيا كان نوع الحديث - يعتبر ناقداً، وهذا - بمنظورنا - مسوغ كاف لتناول ميهوبي بوصفه مبدعاً ناقداً، عسى أن يقودنا ذلك إلى فهمه بصورة أمثل تمكننا من استنطاق إنتاجه الروائي، والإمساك بمرامييه و غاياته، وكذا الخبئ والمسكوت عنه فيه، لمقارنته بروياه للعالم التي عرضنا لها في الفصل الأول من العملية الإجرائية.

و مجملًا ولأنه لن يسعنا مقام ورقة - المبدع الناقد - أن نتطرق إلى كل ما تحدث عنه ميهوبي في حواريه الصحفيين سنركز على النقاط التي تشي بنزعة نقدية لروايته، وتنهض بتقديم العناصر المفاتيح ومقاربة عامة للعمل.

و لكن قبل إتيان ذلك ينبغي الإشارة إلى شيء مهم على علاقة بكيفية اشتغال و تعامل ميهوبي مع أعماله الإبداعية و بالتالي على علاقة بالمسألة الأدبية التي نثيرها، هو أنه بخلاف تعامله مع صنيعة الشعري، و نعني بذلك دواوينه الشعرية الثلاث⁽³³¹⁾ التي جاءت متلاحقة زمنيًا مع بعضها البعض بمعدل فاصل زمني لا يتجاوز السنة، حيث نشر ديوان "اللغة و الغفران" سنة 1997 وديوان "كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس" سنة 1998، تلاهما ديوان "عولمة الحب عولمة النار" العام 1998، نجد أن الفاصل الزمني بين روايته الأولى "التوابيت" التي نشرها العام 2003 ورواية "اعترافات أسكرام"، المودعة بـ "دار نشر البيت" العام 2008 يعادل الخمس سنوات أو أكثر إذا ما راعينا جانب الإبداع لـ "التوابيت" أيضاً. و هذا يعتبر دليلاً يعلن بنفسه عن نفسه على أن ميهوبي من المبدعين الذين يأخذون كامل وقتهم في ترتيب أجزاء أعمالهم و التدقيق فيها، ولا يبادرون بنشرها إلا و هي ململمة التفاصيل و الأطراف تحوز على صفة الولادة الطبيعية - بعكس الولادة القيصرية - إن جاز التعبير أي تحوز على التمام و الجاهزية. وطبعاً يعني هذا أن ميهوبي في غمار البعض من الزمن الذي يستهلكه في كنف العملية الإبداعية يقوم بدور الناقد لأعماله، مقتفياً بذلك خطى أسلافه من الشعراء القدامى و كتاب الرواية العربية الكبار من أمثال "عبد الرحمن منيف" و "حيدر حيدر" و غيرهم، و لا غرابة في هذا و هو الشاعر قبل أن يكون الروائي، أي الذي يعرف جيداً أن أي تنقيح أو تعديل في محله، يعني وصول العمل في أقرب و أمثل صورة إلى المتلقي.

يعزز مراميها ما يدلي به الكاتب نفسه لـ "صحيفة لعرب"، إذ يقر بالعبرة والحرف ممارسته للعملية النقدية على عمله فما هو يقول:

"... بدأت كتابة الرواية في صيف 2004، بتحديد بعض معالمها كالأمكنة والشخص، وشرعت في قراءة ما تيسر من كتب والاطلاع على خرائط الممكنة وترجمة بعض النصوص من لغات أخرى..."⁽³³²⁾.

³³¹ - نقصد التي نشرت سنوات التسعينيات.

³³² - حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766، ص: 9.

"... أخذ مني العمل أربع سنوات من القراءة والاطلاع على ما رأيته ضروريا كتوابل وبهارات للرواية..."⁽³³³⁾.

و ليس هذا فحسب، بل شأنه شأن النقاد يدلي ميهوبي بدلوه عن الرواية، بوصفها إبداعا متخيلا يأخذ مراحل و يستند إلى مقومات يتفرد بها عن الأعمال الإبداعية الأخرى، فها هو ذا يقول في هذا السياق متحدثا عن إنتاجه للمجلة الثقافية الجزائرية: "... الرواية في آخر المطاف هي محصلة مخيال حاد بالذات و الهوية و التاريخ و اللغة و الدين و الفنتازيا و الآخر، و بالتالي فالراوي ليس محكوما بمعايير الطبيب الذي يشخص مرضا أو المهندس الذي يضع تصورا معماريا، و لا المشرع الذي يقترح قوانين بضوابط، فهو أي كاتب الرواية يمارس فوضاه الخلاقة خارج الزمن و المكان و القيم و المصير، ليقدم الدهشة و اللامألوف، و يصنع تاريخا بلا ضفاف لينتج في النهاية رواية ربما فيها بعض التاريخ أو أنها تقترب منه أو تحفر في فكرة منه، أو أن الرواية تكتب تاريخا لم يحدث أو تتنبأ بما قد يحدث، فالرواية ليست التاريخ لكنها قد تكون ظلا له..."⁽³³⁴⁾.

و يتمظهر بشكل واضح للعيان من هذا المقطع الذي اجتزأناه كاملا بالعبرة و الحرف من مصدره (المجلة الثقافية الجزائرية)، بأن صاحب "اعترافات أسكرام" يوضعنا أمام تصور نقدي مدرك تمام الإدراك، و واع تمام الوعي بعوالم الخلق الروائي و المخاضات التي يأخذها بمعية فعل التخيل و التجاذبات التي تطاله، من قبيل الهواجس الذاتية و عامل التاريخ و عنصر العجائبية و سواها قبل التبلور النهائي في شكل عمل فني متخيل.

و الحري بالذكر هنا أيضا، أننا لو ننتقل بالمقطع السابق من دائرته (المصدر) إلى دائرة النقد مع عدم الإشارة لصاحبه لساورنا الاعتقاد السالف الذكر نفسه، من أن ناقدا ما يقدم توصيفا للإنتاج الروائي، و لا سيما عندما نتلقى انطباعه القراءاتي عن روايته، إذ نلفاه فضلا عن أنه ينم عن حديث الناقد، و رؤيا القارئ العارف بتفاصيل العالم المتخيل، يخبرنا في مساره بممارسته النقد الذاتي ممثلا في لجوئه إلى التدقيق و التمحيص للفضاء الواسع لعمله الأدبي إلى آخر لحظة.

"... هذه ليست رواية تسجيلية، توثق لوقائع تاريخية محددة في الزمان و المكان، لكنها تتكى على وقائع ضمن فضاء متخيل و هذا ليس سهلا، لأنها أشبه بمن يجري عملية تجميل لوجه قد يكون مشوها أو به عيوب... بعد ثلاثين سنة من الشعر رأيت أن أجرب جنسا آخر من الكتابة والإبداع، دون التنازل عن الشعر، و اقتنعت أن الرواية تتيح أيضا هامشا أوسع من خلال توظيف المعارف و الفنون و التحليق بعيدا... عندما تقضي أربع سنوات في كوبا و إسبانيا و أفغانستان واليابان و صحراء الجزائر، و تنتقل في أزمنة التاريخ و تعيد صياغة ذلك في عمل أدبي واحد، إن لم تصبح أنت البطل و الراوي، و أنت التفاصيل التي تملأ فضاء الرواية، فليس لك أن تكتب، و لا أكتمك سرا أنني قضيت وقتا طويلا أسير تلك العوالم إلى غاية يوم صدورها..."⁽³³⁵⁾.

³³³- حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766، ص: 9.

³³⁴- حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011، منشور بموقع عز الدين ميهوبي: Azzzedinemihoubi.com.

³³⁵- حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766، ص: 9.

و إذا كان هذا في ما يتصل بالأدلة التي تثبت بالحجة الدامغة، اشتغال الروائي على النقد الذاتي قبل إصداره لروايته، فإنه من نافل القول أيضا في ذات الإطار دائما، أننا نقف عليه بمعية نفس الأحاديث يقدم قراءة لعوالم نصه التخيلية، لعل أهم وأبرز محاورها تناوله بنظرة المحلل للعناصر السردية لنصه، كما هو الشأن لتلك التفسيرات التي يشير فيها إلى بعض العلامات المستوعبة للقصة من حيث دلالتها و للخطاب باعتباره طريقة للحكي، ففي معرض رده على سؤال يتعلق باختياره الاسم "أسكرام" عنوانا لروايته، يكشف للسان و من خلاله للقارئ عن أبعاد العتبة الافتتاحية/ العنوان، إذ يذهب في تحليله لها بالقول أول الأمر "لا أدري" بيد أنه مباشرة بعد ذلك يقول: "ربما هي حاجة فنية" أملت الإيحاءات المتوهجة للحيز المكاني في عراقته و دلالاته وامتداداته الذاكراتية الضاربة في الأعماق بوصفه اسم مكان لجبل حقيقي في أقصى الجنوب الجزائري، يتجهى ومحيطه بالأبعاد الأسطورية والتاريخية والروحية الصوفية، لارتباطه بالراهب الفرنسي "شارل دي فوكو" الذي أقام معبده من على تخومه ليكون أنسب مكان للعزلة الروحية و الخلوة و مناجاة الخالق، و قد ظل معتكفا به إلى أن قتل على يد الطوارق العام 1916.

و إذ يشير إلى هذا ميهوبي يعرج على بيت القصيد، معترفا أن البؤرة الموجبة للحدث الروائي تتعالق أصلا بعنصر المكان و شخص "الأب" دي فوكو، و بالضبط بفكرة الانتقام التي ينسج حبالها رجل الأعمال الألماني "أدولف هوسمان"، أحد أتباع الراهب الفرنسي، لأنه كان يتقد حقا على الطوارق لقتلهم آخر أنبياء الصحراء بزعمه، و حسب ميهوبي بناء على هذه الفكرة انتاب مخياله نزوع نحو بعث الذاكرة و المكان الشاهد عليها، فجسد ذلك في روايته "اعترافات أسكرام"، وفق منظور رؤيوي توخى في مضماره بعث الأشياء و الحقائق بما فيها المكان في صورة حدثية، تمنح الصحراء و أهاليها حضورا متجددا و مختلفا عما دأبت عليه الأعمال الروائية في تعاملها معها (الصحراء، الأهالي)؛ أي لا بتمثلهما كفلكلور و عناصر للفرجة، و إنما بتمثلهما كعالم يتوهج جمالا و سحرا و جاذبية، يبعث على التأمل و الإبداع و الحياة و في ذات الآن يتوفر على مقومات القدرة و عناصر التأثير، أو كفضاء شاعري ممثلى حد الثمالة "بزخم المرجع و فتنة الوقع" بتعبير "محمد بشير بويجرة"⁽³³⁶⁾، و أبعد من هذا فضاء يشرب بأعناقه نحو المستقبل، يتصور في إطاره مؤلف الرواية تحول عاصمة الأهقار "تمنراست" (تام سيتي في الرواية) بعد ثلاثين عاما إلى قبلة عالمية، تقف فيها ناطحات السحاب شامخة، تضاهي كبريات مدن العالم كـ "هونغ كونغ" و "شيكاغو"، يفد إليها السواح و المستثمرون من كل حدب و صوب، فتحد من زحف الهجرة السرية إلى أوروبا، و تغير واقع المنطقة رأسا على عقب، بأن تهدم الحواجز الدينية والاجتماعية بين الناس و تكرر منطق العلم و الاستثمار السياحي، والانشغال المستمر بالمستقبل والطاقة البديلة... و غيرها، و في كل ذلك يظل الطوارق متمسكون بعاداتهم و تقاليدهم محافظين على هويتهم و خصوصيتهم.

و لكي تكتمل عناصر المشهد المخيالي، و يستمر حضور التراث جنبا إلى جنب بمعية الحداثة دون أن يقع خلل أو التباس ما بينهما يقول ميهوبي: "تعمدت توظيف شخصيات تارقية في الفصل الخاص بتين أمود، و توقفت عند قصة الأميرة داسين التي تذكر باستمرار كسلطانة الصحراء

³³⁶ - متحدثا عن الصحراء في أعمال الحبيب السايح، كتاب محنة التأويل، زخم المرجع و فتنة الوقع، منشورات دار القدس، وهران، 2010.

لكونها شاعرة وصاحبة حكمة، وفي الصحراء أيضا كان للياباني كوموري، واسمه الصحيح كوبروري، و هو عالم جغرافي ياباني يأتي كل سنة إلى صحراء الجزائر للبحث في الفقرات - جانبا من الحضور-... و من خلاله قدمت إشارة إلى المغيلي الذي حارب اليهود قبل سبعة قرون و حرّمهم من إنشاء أول دولة لهم في منطقة توات بالجزائر، فالعمل متشعب و من خلال اعترافات عدد من السواح القادمين ليلة رأس السنة إلى فندق أسكرام بالاس يتم بناء عدد من الروايات داخل رواية واحدة مما يجعلها ذات روح عولمية..."(337).

العنصر الآخر الذي يتوقف عنده المبدع مطولا بنظرة المحلل الناقد، هو عنصر توظيف المستقبل، ولقد جاء الحديث عنه ردا على سؤال "لماذا اخترت المستقبل لسرد وقائع الرواية؟" وبدون تخرج أو مزايدة في هذا النطاق، يقر ميهوبي بأن اهتماماته تذهب إلى مطالعة الإبداعات العلمية و الفكرية أكثر من الروائية، و بصفة خاصة الكتب و المراجع التي تتناول قضايا الاستشراف و المستقبليات، مشيرا إلى أنه قارئ بامتياز لما يثيره المبدعون في العالم بهذا الشأن، مما جعله يقتبس فكرة الرواية المتمثلة في اجتماع مجموعة من الشخصيات بمحض الصدفة في حيز أسكرام، ليجسدها تخيليا بلغة الرواية السينمائية، و على هذا الأساس - بنظره - لا داعي لأن يشبه القراء صنيعه بهذا العمل أو ذاك، لسبب وجيه هو أنه يتوجه إلى قراءة المستجدات العلمية و السينمائية، كما أنه يقرأ الرواية بالصورة، فهذه العوامل من ناحية، و لأن المستقبل الذي لم يحدث من ناحية ثانية - بمنطقه القراءاتي - يمنح المبدع عالما افتراضيا لا تمنحه العوالم الأخرى، كالماضي و الحاضر، باعتبار مجالتهما محدودة يعرف الإنسان ملابساتهما و أحداثهما بطريقة أو أخرى، هو الذي دفعه إلى الاستعانة بالاستشراف و توظيف المستقبل، فكان أن شكلت تلك العوامل بمعية المستقبل لديه الأرضية الروائية، و الخلفية المرجعية لأبعاد الفضاء الافتراضي التخيلي لعمله الأدبي.

و لا يكتفي الروائي بتقديم هذه المعطيات فقط، بل ينعطف إلى شرح طريقة تعامله مع العوالم الاستشرافية الافتراضية، كاشفا بأن ما استشرّف حدوثه في متنه الروائي و إن كان يمتح من المرجعية المذكورة، لا يعني أنه إبداع يستند إلى الخيال العلمي بأدواته و تقنياته، أو هو عمل يغوص في غياهب المستقبل، وإنما هو تجربة روائية ارتأى في مسارها أن يفسح لمخياله فسحة كبيرة من الحرية في تخيل وقائع و أحداث مستقبلية، سيعرفها الكون على شاكلة نشوب حرب نووية بين الهند و باكستان في عهد الابن البكر "لبنظير بوتو"، و تعرض مفاعل ديمونة الإسرائيلي للتخريب، و انقلاب البيض على السود في جنوب إفريقيا، و منح أوباما جائزة نوبل للسلام، ثم تعرضه لمحاولة اغتيال، و تخيل أحداث ستصاحب سقوط النيزك الذي يترقب العلماء ارتطامه بالأرض بعد ثمانية عشر عاما... و أشياء أخرى تملك إمكانية الوقوع، كونها ليست تنبؤات بالمعنى الحرفي للكلمة، و إنما تنبؤات تحتكم إلى الصيرورة التفاعلية و التطورية للأحداث.... ثم إنها لا تحضر في النص بمفردها، بل جنبا إلى جنب مع التراث والتاريخ والذاكرة الجماعية بصورة

337- حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766، ص: 9.

يقول: "فيها كثير من التوظيف الواعي. ولعل القارئ سيكتشف في النهاية، أن من مفاتيح الرواية أشياء متكررة مثل العنف والخيانة والتسامح والقلق والتوق إلى الحرية..."⁽³³⁸⁾.

و يمضي ميهوبي في رده على أسئلة محاوريه و في كل مرة يترك الانطباع نفسه، من أنه ملم بخبايا و قواعد الفن المتخيل من جانب، و ينهض بتقديم رؤية نقدية متماسكة لنصه من جانب آخر، مثلما نقف على ذلك بمعيتة و هو يجيب على سؤال يتعلق باستخدامه لتقنية الأصوات المتعددة في تأنيته للبنية السردية، إذ يحيط عناية السائل بمجموع العوامل والعناصر التي جعلته ينحو المنحى إياه على مستوى البنية الروائية، و في مقدمة ذلك - بتحليله - ما رآه يصلح كشكل مثالي للرواية و بالتالي ما رآه يستقيم و أبعاد البنية، أي يقوم على أسس نقدية. فهو يرى أن نصه نموذج روائي يتضمن في طياته روايات داخلية، و من ثم كان من الضرورة المنهجية، أن يتأسس بناؤها على عدد من الرواية بحكم أن كل شخصية تنبري لرواية تفاصيل حياتية و مذكراتية خاصة بها، مما يجعل مسرود كل شخصية هو في الحقيقة رواية مستقلة قائمة بذاتها، ينماز و يتفرد كل منها عن بعضه البعض من حيث المضمون و حتى البناء أحيانا، "... إذ نجد صالح النازا، و أنطوان مالو و أليسيو الكوبي، و رفانيل الإسباني، و ساديكو اليابانية، و أبو راشد الأفغاني... و لكل واحد روايته، و هذه التقنية ليست جديدة، و يرى النقاد أنها بدأت مع ألف ليلة و ليلة... و أنا أردت أن أكتب عملا مقتنعا بفكرته مستخدما الأدوات التي رأيت أنها تصلح في بنائه و هندسته، فهو ليس تقليدا لأحد، و لا بهدف مزاحمة أعمال أخرى..."⁽³³⁹⁾.

و ما يتركه المبدع من انطباع ههنا عن العملية التقنية و نجده يشي بروية الكاتب الناقد، نلفاه يتكرر مع ثلاثة مواضع آخر، الموضع الأول يتصل بعلاقة المحاور التيماتية (الموضوعاتية) بسياق الحرب على الإرهاب، وأحداث الحادي عشر من سبتمبر، و قد أثاره مع صحيفة العرب، والموضعان اللاحقان يتصلان بسؤالين استفزازيين، الأول: "هل تشعر أن اعترافات أسكرام قالت كل شيء؟" والثاني: "إلى أي درجة يمكن أن يصنع التاريخ بكل ما يعنيه من تناقضات أحيانا عملا إبداعيا كبيرا في نظر عز الدين ميهوبي؟" وقد خص بالإجابة عليهما المجلة الثقافية الجزائرية.

في الموضع الأول اشتملت إجابة ميهوبي على شقين، أحدهما: كشف فيه عن المبدع الناقد (ميهوبي) الذي يتأثر بما يجري في وسطه و محيطه و عالمه، فلم يخف ما تركته في نفسه شظايا الأحداث التي تمخضت عن هجمات الحادي عشر من سبتمبر، معتبرا بأن الأوزار كلها تحملتها الأمة العربية الإسلامية، و دليل ذلك - برأيه - أن فاتورة المنفذين المزعومين الذين يعدون على أصابع اليد، كانت وبالا على المسلمين بمجازر حصدت آلاف الضحايا، و أدت إلى انهيار اقتصاديات دول و تفتت أخرى... و لهذا أفرد فصلا خاصا بهذا السياق (اعتراف تورا بورا)، يحاول أن يقتفي تبعات و مخلفات العنف و الإرهاب من أفغانستان إلى غوانتانامو، مروراً بالجزائر و مصر و اليمن و الأردن و العراق و السجون السرية... و الفتاوى التي صاحبت حركة العنف، و مسألة المراجعات الفقهية... و سوى ذلك⁽³⁴⁰⁾.

³³⁸ - حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766،

ص: 9.

³³⁹ - حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766،

ص: 9.

³⁴⁰ - نفس المرجع.

أما الشق الآخر فقد تكشف عن القارئ المحلل ميهوبي، ذلك أن هذا الأخير يبقى في نهاية مطاف الإجابة أفقه الروائي مفتوحا في شكل تساؤل استباقي استفزازي و خطير في الآن ذاته: "أما ماذا يبقى من ظل الإرهاب فهو أي شكل سيأخذه العنف مستقبلا، و هل يمكن أن تفرز 11 سبتمبر بعد عشرين عاما جماعات من أبناء محاربي أمريكا في العراق و أفغانستان، ينتقمون ممن جروا آباءهم إلى ذلك.. مجرد فكرة⁽³⁴¹⁾، و هذا إن تمخض عنه شيء فإنما يتمخض عنه و بالذات من ثناياه، بأن القراءة التحليلية التي يقدمها ميهوبي حول صنيعة، قد فتحت أفق الرواية نحو المستقبل، و لم تتركها رهينة مرحلة بعينها، و كأن القارئ ميهوبي بحسه الاستشراقي القوي، المنبثق عن رهافة المبدع و حس الناقد فيه كان يستشف ما سيقع في الفترة المقبلة، و لذلك ختم قراءته بالتساؤل السابق، و بمعنى من المعاني كأنه كان على يقين من أن الحرب العشوائية التي قادتها أمريكا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر المشؤومة سيكون لها تبعات وخيمة، و تتولد عنها حروب و ليس حرب في منطقة العالم الإسلامي، و قد حدث هذا بالفعل مع تطور تنظيم القاعدة إلى تنظيم الخلافة (داعش)، و دخول منطقة الهلال الخصيب (الشام و العراق) خلال الأيام الأخيرة في أجواء مشحونة لم تتضح صورتها بعد.

الموضع الثاني لا يترك أي مجال للجدل من أن كاتبنا يمارس الفعل النقدي، إذ تجلي الإجابة وبصريح الفكرة بأن المتكلم لا يتحدث من فراغ و إنما عن معرفة بأبجديات الكتابة الروائية والخلق الإبداعي، و قوله التالي يغني عن أي تدليل: "لو أن عملا واحدا نجح في قول كل شيء، لاكتفينا و أوقفنا العمل بالكتابة، فكل عمل يختلف عن الآخر، فهو يقف عند تفصيل معين أو تعبير عن حالة أو موقف أو هاجس. لقد كتب الإنسان على مر التاريخ مئات الملايين من الكتب في شتى الفنون و المعارف و الآداب، و لم يتوقف مخياله أبدا، لأن سؤال الحيرة و الدهشة أبدي و ليس هناك جواب مطلق، و روايتي "اعترافات أسكرام" أردتها أن تكون تعبيراً عن حالة "ميتامورفوز" للعولمة، أي أننا شهود على التحولات التي يصنعها الإنسان، و يعيشها الإنسان بكل ما فيها من موت و انتحار و تدمير و خيانة و حب و خرافة و نبوءة..."⁽³⁴²⁾.

وواضح من قول الروائي بأنه ملم بفكرة الإبداع في تجلياتها الكلية العامة، و في تجلياتها الجزئية التخيلية الخاصة، و بتعالقاتها بالمرجعي و المحيط و المخاضات التي يعرفها الإنسان وما إلى ذلك، فهو عندما يربط الحياة المستمرة للإبداع بسؤال الدهشة و الحيرة الأبدي، و يصل عمله الأدبي بموقعه كشاهد عيان على التحولات التي يعرفها واقعه العالمي، هو في الحقيقة يلقي الضوء على الكيفية التي يتشكل بها الموضوع الجمالي، في ملتقى تنافذ التساؤل بالمرجعي والواقعي بالمتخيل، و في مكان تواشج مساعي فهم الحياة بالبوح الكتابي، فالحياة تنطوي على أكثر من موضوع يستدعي الحيرة و الدهشة، و من ثم أكثر من موضوع جمالي، بحيث تظل مشروعا قائما للتأمل و بالتالي الكتابة، و ذلك في حدود ما تتيحه مواضع الكشف من إمكانيات لإظهار المتحجب و إضاءة اللامرئي و تفكيك المشفر، فالكثافة التخيلية متى تحققت أفضت إلى تنوع في قراءة الكون و خصوبة في تحديد نقاط الظل المؤجلة لتفسير ما يحدث بأرجاء عالمنا.

³⁴¹- نفس المرجع.

³⁴²- نفس المرجع السابق.

تتجلى صورة ميهوبي الناقد بكامل ملابساتها و أبعادها مع الموضوع الثالث، حيث لا يبدي دراية فقط بمعين عوالم التجنيح الروائية، بل بكيفية اشتغال المخيال على التشاكلات الاجتماعية والتاريخية و السياسية و الذاكراتية لبلوغ المستوى الجمالي و المعرفة الإستيمولوجية، نستلهم هذا مما يورده عن الكيفية التي تتمثل بها الرواية التاريخ، والوتيرة الاشتغالية التي تتعامل بها مع الوقائع الحقيقية في مساراتها التخيلية.

"التاريخ هو كل شيء لأن الذاكرة هي الخزان و اللغة هي أداة التعبير، و في نظري أن مفهوم التاريخ لم يعد يرتبط بالماضي، و إنما تغيرت أدوات صناعته، و لم يعد التاريخ يعني ما عشناه، ولكن ما نعيشه حاضرا و ما نصنعه مستقبلا، و ليس هناك في رأيي حواجز تحول دون سيولة التاريخ، فأجوبتي في هذا الحوار مثلا لن تتحول إلى تاريخ بمجرد الانتهاء من قراءته، بل تبقى تتفاعل في شكل أسئلة و تعقيبات و ردود فعل، مما يجعل التاريخ مستمرا لا يتوقف، فهل الثورة الجزائرية انتهت و تحولت إلى مجرد ركام في الذاكرة، لا أظن ذلك فتفاعلات الثورة قائمة اليوم فيما يكتب عنها و يثار حولها من أسئلة، فهي انتهت كفعل تحرير، لكن متواصلة كفعل تغيير في الذاكرة، و الكتابة الروائية التي تعتمد على التاريخ، تتكى على وقائع تعاد هندسة أبعادها، و أحداث تعاد صياغتها بروية تراعي الذوق و الجمال..." (343).

و من ثم - بمنظوره دائما - الرواية عندما تتعاطى مع التاريخ لا يعني ذلك أنها تقوم بفعل التأريخ، أو أنها تسعى إلى كتابة التاريخ، لأنها بكل بساطة لا تتغيا توثيق الحقائق، أو تسجيل شهادات، كما أنها لا تستعين بمنهج معرفي متعارف عليه في هذا الإطار مثلما يصنع التاريخ، وإنما هي كتابة جمالية للتاريخ، تعتمد على أسئلة الفن و الإثارة، و تحلق في فضاء أرحب و أوسع نطاقا من فضاء التاريخ، تجد ضالتها في التاريخ لأنه يمنح عوالمها الافتراضية صبغة الواقعية، و يسمها بظلال الصديقة، و من ذلك بتصور ميهوبي، أن إحام شخصية ورقية إلى جانب شخصية حقيقية من التاريخ، أو إدماج وقائع افتراضية بأخر واقعية، يضيف على البطل والأحداث هامشا من الصديقة بل إن البطل "يتحول مع الأحداث إلى ما يشبه الشخصية الحقيقية، هذا ما سمعته من بعض الذين قرأوا اعترافات أسكرام، و هي إشارة إلى أن فلسفة النص الروائي لا تكفي ببناء عالم افتراضي، بل جعله على تماس مع الواقع..." (344).

و إذا لا يحتاج الأمر إلى كبير تأمل لنفهم بأن الكلام الذي يدلي به كاتبنا، لا يعبر عن شخص المبدع و إنما شخص الناقد، أو بالأحرى المبدع الذي يتمتع بوعي نقدي واضح، باعتباره يوظف التاريخ في عمله بشكل واع و متحكم فيه، يخدم مراميه التي يتقصد الانتهاء إليها عبر إبداعه، دون أن يفتح له المجال باكتساح كامل المساحة أو الطغيان على صفة الروائية في المتن الروائي. و بهذا المعنى الذي تشي به المقاطع الحوارية ليس من المبالغة في شيء القول بأن ميهوبي يقدم بطريقة أو أخرى مقاربة قراءاتية لعمله، ذلك أنه إذا جمعنا الأفكار التي عرض لها - في حواريه - من أولها إلى آخرها في إطار جامع و شامل ستجدنا أمام ورقة نص قراءاتي، يهجس

³⁴³ - حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011، ومنشور بموقع عز الدين ميهوبي: Azzzedinemihoubi.com.

³⁴⁴ - حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011، ومنشور بموقع عز الدين ميهوبي: Azzzedinemihoubi.com.

ببعد معرفي بأصول العالم الروائي، و في ذات الآن... يوضع رؤيا الكاتب النقدية لإبداعه و قد أصبح خارج نطاقه بين يدي القراء.

و بين هذا و ذاك، بل و في جميع الحالات و أيا كان نوع النقد الذي يقدمه، فإنه يوحي بأن ميهوبي يمارس دور المبدع الناقد الذي يمس زوايا معينة هي على علاقة بالنقد، و على صلة بالخطوط العريضة لنصه و مفاتيح فضائه المترامية الأطراف، و من شأن ذلك أن ييسر عملية توصيل الصنيع الأدبي إلى المتلقي (القارئ) في أجلى صورة ممكنة، سواء على صعيد البناء والتمية أو على صعيد المفاتيح المساعدة، أو على مستوى النظرة الرؤيوية العامة، بمعنى الحدود التي ينبغي أن يلتزمها القارئ، المرفقة برسائل تعنيه دون سواه.

المتلقي/القارئ الخارجي بين الفردي والجماعي في الرواية.

بعد أن استقر الرأي في الدرس النقدي الحديث على أن مكانة القارئ في النص، هي من مكانة المبدع و الإبداع من حيث الأهمية، و كذا الدور الوظيفي الذي يضطلع به على مستوى النص داخليا و خارجيا، لم يعد البحث يولي الاهتمام فقط بمواضع القارئ و التقسيمات و التصنيفات التي يتمظهر عليها بداخل النص، و إنما وجّه اهتمامه إلى مسألة تحديد هذا القارئ في تفاصيله الدقيقة، من حيث الإرهاصات التي تهجس بها ثناياه الداخلية الجوانية، تعبيرا عن المفرد (الشخص الواحد) أو المتعدد (الجمع)، بناء على فرضية موضوعية مفادها أن القارئ كما المبدع في حيثية المساحة التي يغطيها فيما يمثل و يعبر عنه. فهو الآخر كما قد يعبر عن الفرد، الشخص الواحد الوحيد، قد يحل محل الجمع فيعبر عن جمهور واسع أو أمة أو قضية أو فكرة أو طائفة أو عرق... إلخ، ويأتي هذا بشكل طبيعي أو في الحقيقة يحتكم إلى العلاقة الديالكتيكية التي تربط ما بين القارئ والمبدع، إذ الأخير لا يخص بصنيعه دائما المتلقي الفرد المخصوص لذاته بذاته، فيكون القارئ فردا بعينه، بل يتوجه في الغالب الأعم إلى الجمهور العريض فيكون بذلك القارئ جماعيا و غير محدود.

و بين هذا و ذاك و تبعا لفرضية الإحالة الازدواجية من زاوية، و في ظل القاعدة الشائعة من أن هناك واحدة في البث و تعددية في التلقي من زاوية ثانية، ترى أين تتموقع الرواية المعاصرة من هذا؟، أو بتحوير آخر للسؤال، هل تخص الرواية الجديدة بصنيعها قارئاً مفرداً أم قارئاً جماعياً؟ و في كلتا الحالتين ما محل القارئ الفردي و الجماعي من إعراب التلقي؟ إذا ما أقحمنا في الحساب أن المتلقي الجماعي إن كان يمتح من مرجع أحادي على صلة بفكر الشخص الواحد، نجد أنفسنا أمام تصنيف آخر، يصبح بموجبه التساؤل الذي يطرح على الشكل التالي: هل القارئ المفرد يعبر فيما يعبر عنه، عن جماعة بعينها أو طائفة بعينها، بمعنى الجماعة المنتمى إليها التي تحمل نفس الفكر أم يعبر عن المتعدد (عامة الناس)، وبالتالي قارئ جماعي لا محدود، قد يمتد إلى أمصار وأقطار مختلفة ومتنوعة؟؟؟

و الحري بالذكر ههنا اتكاء على الشائع في النصوص الأدبية، أن الصنيع الأدبي لا يحتفل دائما بالأنمطين المشار إليهما معا، كما لا يتجاوزهما معا في حالات أخرى "فقد نجد نوعا واحدا في بعض النصوص، و قد نجد النوعين معا في نصوص أخرى، و قد يتوجه المبدع بنصه إلى متلق (قارئ)

فردى في البداية، ثم يتحول عنه إلى متلق (قارئ) جماعي، بقصد توصيل رسالة ما إلى كل من يقرأ عمله أيا كان وضعه و أينما وجد⁽³⁴⁵⁾، وليس هذا فحسب ففي مواضع مغايرة قد ينتاب متلقي ما أن العمل يتقصده شخصيا أو أن الكاتب ينتقده، و بدأ يضحى المتلقي "...قارنا فرديا للعمل، لأنه يتلقاه من زاوية معينة و من منظور شخصي (باعتباره) يتخيل أن المبدع يتوجه إليه بالخطاب... و تؤدي عملية الإسقاط دورا كبيرا في حدوث مثل هذا الأمر، إذ يقوم هذا القارئ بإسقاط بعض ملامح الشخصيات... على شخصيته، فيجد توافقا و أحيانا تطابقا بينه و بين شخصية ما فيعتقد أنها شخصيته ذاتها"⁽³⁴⁶⁾.

ولكون الالتباس غالبا ما يقع، بل هو واقع لا محالة لأنه ديدن محترفي الفن المتخيل، تأخذ تجليات القارئ وتمظهراته في النص أبعادا و تشظيات مختلفة، يغتدي من الصعوبة بما كان بمعيتها الإحاطة النهائية بنوع القارئ، و لهذا و ذاك من نافل القول أن تمييز المتلقي الفردي من الجماعي في طيات الإنتاج الأدبي يتعالى على التحديد أو لا يمكن في كثير الحالات الوقوف عليه بصفة واضحة و صريحة في بنى النص، أي يصعب تحديده نصيا، خاصة و أننا لا نعثر له على هامش نظري أو إجراء في المصادر و المراجع بقديمها و حديثها.

و لكن إن كان هذا صحيحا لا يعني ذلك أن الأمر مستحيل تماما، بما يجعلنا نتجنب الخوض في هذا العنصر، بل العكس هو الصحيح لأنه هناك جوانب من شأن الاستثمار فيها أن يؤتي أكله بخصوص التحديد، فطبقا إلى ما تشي به عناصر الخطاب في حد ذاتها و كذا الأبعاد السوسولوجية التي يتخذها القارئ، و نعني بذلك الصور التي تعكسها مواضعه في مضمار الخطاب في شكلها الأمبريقي الفيزيقي الذي يحدده كشخص واقعي من لحم و دم، يتمظهر إما بإطار مهني أو إيديولوجي أو ثقافي أو اجتماعي أو طبقي أو أخلاقي أو جغرافي أو جنسي... إلخ، طبقا إلى هذا تظل إمكانية الإجراء قائمة، كون العناصر السابقة بإمكانها أن تيسر إجراء التحديد بأسلوب أو آخر، و من ثم تثبت حقيقة تواجد القارئ المفرد و القارئ المتعدد.

و زيادة على هذا فإنه بالعودة إلى الموروث النقدي العربي سنجد العديد من الإحالات النقدية التي تسوق لفكرة المتلقي بشقيه الفردي و الجماعي بطريقة أو أخرى، لعل أبرزها المقولة العربية الشهيرة "الحال و المقام"، حيث كان يتقصد البلاغيين العرب بـ "الحال" حال المتلقي الداخلية، و يعنون بـ "المقام" ملابساته الخارجية، و وظيفة صاحب الإبداع أن ينهض بفعل الكتابة أو الحديث حسب مسار هاذين النطاقين"⁽³⁴⁷⁾.

فهذه القاعدة تعاطى معها معظم النقاد العرب الذين خاضوا في مسائل قراءة و تلقي النص الشعري في عصور الريادة الشعرية، و من ذلك مثلا أننا نعثر في موروثنا القراءاتي على "ابن طباطبا العلوي" يرسم الحدود التي ينبغي أن يلتزم بها الشاعر بالاحتكام إلى مقتضيات حال و مواضع التلقي فيقول: "... ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره و مفتتح أقواله مما يتطير به، أو

345 - أسماء معيكل، نظرية التوصيل، ص: 214.

346 - المرجع السابق، ص: 215.

347 - أسماء معيكل، نظرية التوصيل، ص: 210.

سيتخفى من الكلام و المخاطبات، كذكر البكاء و وصف إقفار الديار، و تشتت الآلاف، و ذم الزمان ... فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح" (348).

و يذهب أبو هلال العسكري إلى أبعد من هذا، بأن يشترط وجوب خضوع صيرورة الكلام إلى تصنيفات الشرائح المجتمعية، فيمنظوره ينبغي أن تحتكم طبقات الكلام إلى طبقات الناس "... فيخاطب السوقي بكلام السوق، و البدوي بكلام البدو، و لا يتجاوز به عما يعرف إلى مالا يعرفه فتذهب فائدة الكلام، و تعدم منفعة الخطاب" (349).

و ما يستقى من مضامين خطابي الناقلين هو أن الدرس النقدي العربي في بداياته سلط ضوء الاهتمام على متلقي الشعر، و لا غرابة في هذا باعتبار أن الشعر كان لسان حال العرب آنذ وديوانهم في نفس الوقت، و لكن دائرة الاهتمام لم تبقى حبيسة ذلك بل اتسعت رقعتها لتضطلع بالمتلقي ككل، الفردي و الجماعي على اختلاف مستوياتها و تصنيفاتها، و هو ما يتيح بتقدير الناقدة "أسماء معيكل" الإفادة من تنظيرات العرب في هذا المجال في الجانب الإجرائي على الخطاب الروائي الحديث، مادام أن هذا الموروث القراءاتي "قد تضمن إشارات غير مباشرة تتصل بالروائية، من مثل حديث أبي هلال عن (الفرق بين المتكلم و الكلماتي)، و أن المتكلم هو فاعل الكلام في القاص و من يجري مجراه من أهل الجدل، على وجه الصناعة" (350).

و ما دام أيضا مصطلح القارئ الفردي و الجماعي، يتجلى بصورة واضحة المعالم في النص الشعري القديم و الحديث، بدليل أن أغراض المديح و الهجاء و الغزل تختص بمتلقي فردي في الغالب الأعم، و بالمقابل تحتفي بمتلقي جماعي في الحالات التي يتوجه فيها الشاعر بهجائه أو مديحه إلى قبيلة أو شريحة معينة أو وطن أو أمة، هذا فضلا عن أن كل قارئ يقوم بقراءة تلك القصائد يضحى في عداد المتلقي الجماعي، و هكذا دواليك يتولد القارئ الجماعي (351).

و أبرز الأمثلة عن المتلقي المتعدد/ العام نلفاها بصفة خاصة في شعر الحماسة و الشعر الثوري التحرري و الشعر التعليمي... فجميع هذه الأغراض لا تقتصر على المتلقي الفردي بل الجماعي.

و ما يقال عن النص الشعري ضمن هذا الإطار يقال عن النثر العربي، حيث يطالعنا الموروث السردى العربى بنماذج حية عن تجليات القارئ الفردي و الجماعي، أشهر أمثلتها ما نجده في النصين الخالدين "ألف ليلة و ليلة" و "كليلة و دمنة".

فالأول تلقى على مستواه الداخلي، أن "شهرزاد" تخص بالمحكي متلق فردي هو "شهریار" ،و لكن لا يتوقف الأمر عند هذا الحد "... فبعد أن انتشرت حكايا ألف ليلة و ليلة في مختلف أرجاء العالم لم تعد مقتصرة على متلق فردي، بل أصبح المتلقي الجماعي هو المسيطر عليها، فأى قارئ

348 - العلوي ابن طباطبا، عن المرجع السابق، ص: 211.

349 - أبو هلال العسكري، عن المرجع السابق، ص: 111.

350 - أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي، ص: 211.

351 - المرجع السابق، ص: 212.

يقرأ حكايا ألف لية و ليلة لن يعتبرها موجهة إلى شهر يار وحده، و إنما سيتحول هذا الشهر يار إلى رمز لعدد لا نهائي من الشهر يارات الموجودة في كل زمان و مكان⁽³⁵²⁾، و من ثم تحول وجهة خطاب النص بدنيامية غير مباشرة من الإحالة على الشخص الافتراضي الواحد الموجود في حيز زمني و مكاني محدد، إلى الإحالة على متلق متعدد و غير محدود زمانا و مكانا.

و النص الثاني بدوره تمت صياغته أول الأمر "... استجابة لرغبة دبشليم، ملك الهند، و كان هو الذي يقترح في بداية كل فصل الموضوع الذي يجب أن يتطرق إليه بيدبا، و هذا يعني أن بيدبا كان يتوجه في كتاب كليله و دمنة إلى متلقي فردي هو الملك دبشليم، و لكن عندما صارت قصص(الكتاب) على كل لسان و في كل زمان و مكان وُلد المتلقي الجماعي لهذا العمل"⁽³⁵³⁾، وبالتالي فالقارئ الفردي و الجماعي يحضران في الإبداع بالفعل و بالقوة، و ربما ما يشفع لهذا الإقرار و يعزز فكرته أكثر فأكثر، أن النصين المذكورين يصنفان في عداد النصوص الخالدة، إذ لازالا إلى يومنا هذا مقروئين من طرف القراء و مفتوحين على عديد التأويلات و التساؤلات، و هذا كفيل بالتدليل على أن العرب بصفة عامة و النص العربي بخاصة، راعا أيما مراعاة المتلقي بشقيه الفردي و الجماعي منذ أقدم و أبعد العصور، بل وجعلوا هذه المسألة من الشروط المسلم بها في مسار العلاقة بين الإنتاج الإبداعي (أيا كان هذا الإبداع شعرا أم نثرا) و الجمهور، و لقد لخص ذلك الجاحظ في قوله الموجه إلى المبدع:

"... فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، و تنسب إلى هذا الأدب فقرضت قصيدة، أو حبرّت خطبة أو ألّفت رسالة فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله و تدّعيه. و لكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له والعيون تحديق إليه، و رأيت من يطلبه و يستحسنه فانتحله (...). فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا فوجدت الأسماع عنه منصرفة و القلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة و اجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أوزهدهم فيه"⁽³⁵⁴⁾.

و واضح من كلام الجاحظ أنه يولي عناية بالغة لذائقة المتلقي و يضع علاقة الإنتاج بالجمهور في أولى أولويات مبادئ التلقي، و لذلك هو حريص بدعوة المبدعين إلى الالتزام ببند هذه العلاقة من خلال مراعاة ردود فعل المعول عليه في العملية الإبداعية ألا و هو عنصر القارئ، و بالذات في مسار استحسانه من استهجانه للإنتاج الأدبي، و لأنه يخص بوجهة التلقي "العلماء" و يأتي على ذكرهم بصيغة الجمع و ليس المفرد، فإنه يعني بقوله ينبغي مراعاة تقبل أكثر قدر من المتلقين؛ أي القارئ الجماعي⁽³⁵⁵⁾.

و تأسيا بهذه المعطيات و أخرى لا يسعنا مجال الورقة العودة إليها، ليس من المبالغة في شيء القول بأن تحديد القارئ في صيغتيه الشائعتين على صعوبته، وعلى ما يطرح في نطاقه من

352 - نفس المرجع السابق، ص: 213.

353 - نفس المرجع السابق، ص: 213 / 2014.

354 - الجاحظ، البيان والتبيين، ص: 15.

355 - وإن كان يعني هنا بالمتلقي القارئ الخبير (العلماء أو خاصة الخاصة).

إشكالات، يخدم البحث القراءاتي من قريب أو بعيد، كما يتيح إمكانية بلورة صورة شاملة عن الأثر الأدبي خاصة في مسار توجهه العام.

✓ المتلقي الخارجي/ القارئ الفردي والقارئ الجماعي في "اعترافات أسكرام":

قبل الحديث عن الدينامية التي تمثلت بها "اعترافات أسكرام" هذين النمطين من القراء، تجدر الإشارة إلى أنه بنقيض أنواع القارئ الداخلي، التي تظل مجرد تحديدات نظرية تم الاصطلاح عليها كيفما اتفق دون أن يكون لها وجود فعلي أو واقعي، بقدر ما هي كيانات نصية و افتراضية (virtuelles) مثبتة في ثنايا النصوص، من الممكن جدا أن يتجسد القارئ الفردي أو الجماعي على أرض الواقع كونه يمثل القارئ الخارجي، و نقول قابل للتجسيد بالرغم من أننا لا نعثر على أثر لهذا الاصطلاح الفردي/ الجماعي في المراجع و الكتب الأدبية قديمها و حديثها، "... و حتى في أحدث الكتب التي تناولت بالدرس النظريات الموجهة إلى القارئ، أو نظريات التلقي [و لكن] مع ذلك فإن من يمعن النظر في بعض النصوص القديمة أو المعاصرة، سيجد ملامح هذا المصطلح و تجلياته..."⁽³⁵⁶⁾. مثلما هو الحال "لاعترافات أسكرام" التي لا يحتاج قارئها إلى كبير تأمل ليدرك أن مبدعها، يتوجه في خطابه الروائي إلى (متلق) قارئ جماعي بمعناه الواسع، يتضمن فئات المجتمع الخاصة كما العامة، أي يتقصد مجمل الجماهير بكل شرائحها و مستوياتها و انتماءاتها الإيديولوجية، في الجزائر و العالم العربي و الغربي ككل، و ينهض بهذا على صعيدين مختلفين، أول الأمر على مستوى الروايتين الحاضنتين للاعترافات، و نغني بذلك مذكرات "صالح النازا" و مذكرات "أنطوان مالو"، و لاحقا على مستوى الاعترافات، و هو ما يجلي بكل وضوح أن رغبة الكاتب تنغيا استقطاب أكبر قدر من الجمهور بشكل علني و صريح، إنها رغبة تهدف من خلال توجهها إلى هذا المتعدد و عبر العزف على أوتار خطابية متنوعة (مذكرات، اعترافات)، و الرواة المنتجين لها، إلى تنوير ساحة الرأي العام المحلي و الإقليمي و العالمي، بكثير الملابس ذات الامتداد الواحد و البعد الواحد، و إن تباينت من حيث التفاصيل و الجزئيات، كما هو الشأن لإشكال التنمية المشتركة و إشكال الهجرة غير الشرعية، و إشكال الماضي و التاريخ من زوايا القراءات المتجددة، بالإضافة إلى قضايا الإرهاب و تجاذباته المختلفة، و الحرية و هاجس الماء و الساحل الصحراوي بما فيه من ثروات باطنية، و ما إلى ذلك من القضايا و العناصر التي تتقاطع و تتعالق مع بعضها البعض في كنف النظام الدولي الجديد، أو بالأحرى في كنف العولمة و يشترك في ملابسها جميع سكان المعمورة.

فمن حيث الشكل الروائي العام لقد حاول "ميهوبي" بكل ذكاء، مستثمرا تجاربه المهنية والحياتية في العديد من القطاعات الحيوية، و مستعينا بالفضاء المتخيل، بناء تصور افتراضي مستقبلي قوامه البوح و الاعتراف، و القفز على الحدود ليقحم قارئه في معين الحقائق الواقعية والتاريخية مقرونة بشطحات استشرافية تخيلية، اعتمد في تأنيث الوقائع الأولى على تقنيتي

³⁵⁶- حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011، ومنشور بموقع عز الدين ميهوبي: Azzedinemihoubi.com.

الارتداد و الاسترجاع اللذان تكفل بهما المسرود الذاكراتي، و استعان في الثانية بزمن الحلم و على التنبؤ الذكي المؤسس على معطيات الراهن، و بذلك استطاع أن يجسّر الهوة ما بين الماضي والحاضر و يصل الراهن بالمستقبل، و تسنى له على نطاق آخر من خلال المعترفين متعددي الجنسيات أن يمسح الحدود من خريطة العالم، و ينتقل من وطن إلى آخر دون كلفة أو تكاليف.

وحتما من يفعل هذا لا يمكن بأي حال من الأحوال، أن يكون هدفه قارئاً مفرداً أو محدوداً، بل العكس هو الصحيح، أي قارئاً جماعياً بلا حدود أراد أن يقول له "ميهوبي" في ضوء الأحداث الواقعية الذاكراتية و الأخرى المصطنعة، و في مضمار باقة شخصية متنوعة فيها: (المهني، والعالم، الفنان، و رجل الدين)، و أمكنة تختزل القارات الأربع، و كذا أزمنة تتداخل فيها التواريخ المعروفة بالتواريخ الافتراضية، أن الإنسان أيا كان دينه و انتماؤه، و أيا كانت إيديولوجيته و جنسيته، تظل هناك قواسم مشتركة تجمع ما بينه و الآخرين، إن على مستوى ما يحتاج إليه هذا الإنسان في مساره الحياتي، في ما يتعلق بالهموم المشتركة كالتوقان إلى الحرية و العيش الكريم و حق التعلم و المعرفة، و إن على مستوى العلاقات و التبادل و المصير المستقبلي في ظل العولمة، و على الأخص في صراعه الأبدي مع الأحادية و الهيمنة المقيتة.

و ما يدفعنا إلى هذا الاعتقاد اعتبارين منطقيين، الأول أنه لدى تأمل الروايات الست نلفى أن المفاتيح النصية تعلن بصريح العبارة أن هناك قواسم مشتركة ما بين جميعها، تتمثل في العناصر التي كررها الناص عن قصد، من قبيل الحرية و القلق و التسامح و العنف و الخيانة والإرهاب، بينما الاعتبار الثاني فيتمثل فيما أدلى به الكاتب نفسه عن عمله الأدبي لبعض القنوات الثقافية والإعلامية، منها المجلة الثقافية الأدبية، حيث صرح بالعبارة و الحرف: "روايتي اعترافات أسكرام أردتها أن تكون تعبيراً عن حالة (ميتامورفوز) للعولمة، أي أننا شهود على التحولات التي يصنعها الإنسان، و يعيشها الإنسان بكل ما فيها من موت و انتحار و تدمير و خيانة و حب و خرافة و نبوءة..."⁽³⁵⁷⁾.

و نفس القول أو بالتقريب صرح به لصحيفة العرب:

"... العمل متشعب، و من خلال اعترافات عدد من السواح القادمين ليلة رأس السنة إلى فندق أسكرام بالاس، يتم بناء عدد من الروايات داخل رواية واحدة، مما يجعلها ذات روح عولمية، أو هكذا أتصورها: سعت فيها إلى هدم الحدود الفاصلة بين الفنتازيا و الواقع، و بين التاريخ والنبوءات، و بيني و بين القارئ..."⁽³⁵⁸⁾. و في موضع آخر نجده يقول لنفس الصحيفة: "فعندما تجعل بن لادن و ميشما من شخوص الرواية فهذا يعني أن الالتباس واقع لا محالة.. و إذا صدقني الناس فهذا يعني أن التجربة حققت أهدافها الفنية و الفكرية"⁽³⁵⁹⁾. و تصريحات ميهوبي هنا عن

357 - حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011. ومنشور بموقع عز الدين ميهوبي: AzzedineMihoubi.com.

358 - حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766.

359 - حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766.

روايته برغم اقتضابها و اختصارها ينبغي أن تؤخذ على محمل من الجد باعتباره المبدع الناقد، أي القارئ الأول لعمله، و عليه فإنه لما يقول: "أنا شهود على التحولات التي يصنعها الإنسان"، و يأتي على ذكر العولمة أكثر من مرة، و يقول: "بيني و بين القارئ"، أي يورد ذكر القارئ بصفة عامة في الشاهد الثاني، ثم يعزز هذا الإطلاق العام في الشاهد الثالث: "إذا صدقني الناس"، فإن كل ذلك يوحى فيما يوحى بأن ميهوبي لا يخص بإبداعه الأدبي قارئاً بعينه، و إنما قارئاً جماعياً سواء تعلق الأمر بالمسرود الموجه إلى القارئ المحلي أو الإقليمي أو تعلق الأمر بالمسرود الموجه إلى القارئ العالمي حيثما كان و أينما وجد، و نحن من موقعنا إذ نقول القارئ العالمي لا نطلق الأحكام جزافاً و إنما تأسيساً بجملته من المعطيات، منها ترجمة الكاتب لروايته باللغة الفرنسية، وهو ما يعني أن هذا الفعل ستليه ترجمات أخرى لا محالة، و بالتالي فالمخصوص بالمروي هو القارئ الجماعي اللامحدود، المتعدد الجنسيات، مثلاً هي الشخص التي تحتفل بها الرواية متعددة الجنسيات.

و إذا ما تركنا هذا جانباً و انتقلنا إلى المحفزات الخطابية نلقى نص ميهوبي يعلن عن قارئه الجماعي، من العتبة الافتتاحية/ العنوان، أو بتعبير شعيب حليفي "الواجهة الإعلامية"، التي تمارس على المتلقي إكراهاً أدبياً، [بوصفها] الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما فضلاً عن [كونها] وسيلة للكشف عن طبيعة النص و المساهمة في فك غموضه³⁶⁰، فهذه الواجهة أي العنوان/ الموسوم "اعترافات أسكرام"، لا نحتاج بمعيتها إلى شرح مستفيض، لنذكر أنها تستجدي قارئاً جماعياً، إذ صيغة الجمع "اعترافات" وحدها تكفي للتدليل عليه، بغض النظر عن أن يكون منبعها "مفرداً أو متعدد"، فالشخص الواحد قد يدلي بجملته من الاعترافات و قد يدلي بها أشخاص متعددون³⁶¹، و بتفسير أوضح طالما أن المفتاح الأول للقراءة، الذي يفعل عمليتي الإشهار و الاستقطاب قد جاء بهذه الصيغة "اعترافات"، فإنه يحمل في طياته أن الأمر لا يتعلق باعتراف واحد بل بمجموعة من الاعترافات، و بالتالي هناك تنوع في مجال المكاشفة و المحكي، و التنوع يحيل على التعدد، كما أن كلا العنصرين بما يتضمنانه من معاني يستحيل أن يقتضي أياً منهما (التنوع أو التعدد) قارئاً مفرداً، إذ التنوع يرهص على التميز و الاختلاف، و التعدد هو الآخر يرهص على تفرد النماذج، و مادام الحال كذلك فالمعني بخطاب المكاشفات متعدد أيضاً و متنوع، لأنه من غير الممكن أن يتقبل - بما تعنيه الكلمة - متلقي مفرد جميع الاعترافات، و الأمر في هذا سريان بالنسبة لرواة الاعترافات، فهم الآخرون من غير الممكن أن يبوحوا باعترافاتهم لمتلق واحد حتى و إن كان من يقبع وراء الصنيع المكاشفاتي رجل واحد هو الكاتب عينه، و حتى و إن كانت الاعترافات تصدر من منبع مرجعي أحادي و راوي واحد، فطالما هي اعترافات فإنها تعني لا محالة الكثير من القضايا، و تعالج مسائل متباينة يختلف صدق كل منها عن الآخر، و بالمقابل القارئ الذي يتأثر بهذه المسألة ليس بالضرورة أن يتأثر بتلك، اتكاء على مبدأ الصيرورة التوصيلية التي

360 - شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2005،

ص: 11.

361 - مخلوف عامر، اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف pdf، موقع ميهوبي:

Azzedinemihoubi.com

مؤداها أن الصدى الذي قد تحدثه قضية ما في "عمرو" قد لا تفعله بالمرّة مع "زيد"، و المنطقة التي قد توخّزها مسألة ما في "زيد" قد لا يشعر بها مطلقاً "عمرو" وهكذا دواليك، إذ الإشكال في هذا المقام موصول بدينامية التلقي نفسها، فالقراء كثيرون ومختلفو الكفاءة والتكوين والذوق والثقافة والمجتمع، ولذا تجد تارة قارئاً تجذبه بنية نص ما فتكون قراءته مجرد ردود أفعال لمثيرات النص (ميخائيل ريفاتير)، وتارة يحدث التفاعل بين النص والقارئ في لحظة وقع معينة، تتم عند التقاء القارئ بالنص وقت حدوث أثر معين في ذهنه تتركها دلالة النص (إيرز)، وسوى ذلك من الحالات التي أوجز بعضها (إيرز) في قوله: "إنني فقط عندما أقرأ أصبح تلك الذات التي يجب أن تنطبق معتقداتها مع معتقدات المؤلف، بغض النظر عن معتقداتي وممارساتي يجب علي أن أضع ذهني و قلبي للكاتب، إن أردت الاستمتاع الكامل به، و باختصار يخلق المؤلف صورة لنفسه و صورة أخرى لقارنه، إنه يصنع قارئه كما يصنع ذاته الثانية، و القراءة الأكثر نجاحاً هي القراءة التي يمكن فيها للذاتين... المؤلف و القارئ أن يتوصلا إلى الاتفاق التام"⁽³⁶²⁾.

و باعتماد هذه الفرضيات و العودة إلى استهلال النص نلّفى مقاصد الإرسالية تؤشر على فكرة المتلقي الجماعي، ذلك أن لفظة اعترافات في الجمع تحيل على أكثر من دلالة، إذ هي تحضر في الذهن "محملة بالشحنة الدينية المسيحية، حيث الغاية من الاعتراف... هي التكفير عن الذنوب والخطايا طلباً للغفران و الالتزام بالتوبة النهائية"⁽³⁶³⁾.

و نظراً لاتصالها بكلمة "أسكرام" التي لا تحيل على شخصية أو معترف و إنما على حيز مكاني موجود في أقاصي الصحراء، يحج السواح إليه - في الواقع - من مختلف بقاع العالم، ارتبط تاريخياً بالحياة الرهبانية لشارل دي فوكو "... في ربيع 2037 اختار رجل أعمال ألماني يدعى أدولف هوسمان، بناء فندق قريب من قمة أسكرام الجبلية و أطلق عليه اسم "أسكرام بالاس"، و اختار له هندسة معمارية مشابهة لقمة الجبل الأسطوري، فرأى فيه الناس تحفة معمارية، منحت الأهقار بعداً سياحياً آخر" (الرواية/ ص: 33).

فنظراً لهذا و بناء على التعالق الضمني القائم ما بين المدلولين، من منطلق أن الاعترافات هي الارتداد إلى الوراء لاستحلاب الذاكرة و قمة الأسكرام موقع أثري شاهد على الذاكرة الجماعية، يمكن القول أن كلا اللفظين يأتيان مكملين لبعضهما البعض، و هما يثيران آفاقاً من الانتظار وليس أفقاً واحداً، بوصفهما مؤشرين دالين و مؤثرين في ذات الآن، لا من حيث أنهما يلقيان بضلالهما على النص، و يسهما في صناعة الاستهلال الأيقوني و اللغوي المشكل لتداولية الخطاب، و المحاور لأفق توقع المتلقي في سياق تصيده و إثارة اشتهاه، و لكن من حيث ممارستهما للعنف الاستعاري الذي يفتح الأبواب على مصراعيها، إيذاناً بانفتاح النص ككل على أكثر من قراءة و قراءة، وبالتالي قارئ جماعي و متنوع، لأنه إذا ما قاربنا العنوان من زاوية بنية المدلول أي كعتبة معنوية دالة ذات مرجعية تتعالق بفضاء ثقافي، وجدناه متخماً بالحمولة الاستعارية و ثملاً بالوعود الانتظرية

³⁶² - إيرز، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب في الأدب، تر و تقديم، د. حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات

مكتبة المناهل، فاس، 1994، ص: 31.

³⁶³ - مخلوف عامر، إعرافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف pdf، موقع ميهوبي:

Azzedinemihoubi.com

المعلقة إلى حين، مما يحفز مستقبل النص على طرح مجموعة من التساؤلات على شاكلة: ما علاقة الاعترافات بمكان "أسكرام"، هل المكان سيعترف أم مجرد شاهد على اعترافات جرت به؟ وهب أنه مجرد شاهد، من هم المعترفون؟ وما طبيعة الاعترافات؟ ثم ما مسوغ تعالقهم مع "أسكرام"؟ وإذا كان التعالق قائما لا محالة و الجملة الإسمية "اعترافات أسكرام" خضعت من طرف الكاتب لعملية انتقاء، ماذا يعني هذا؟؟ ! و هذه الأسئلة و سواها سيقم حتما من على تخومها القارئ جملة من الاحتمالات، كأن يقول أن الجملة مثلا كانت قبل فعل الانتقاء "اعترافات في أسكرام" أو اعترافات أصحاب أو رواد أسكرام، باعتبار الحيز صحراوي أثري مخطوب الود من قبل السواح، و يفد إليه الناس من داخل الوطن و خارجه، و لكن لا يتوقف الأمر عند هذا الحد، فما إن يقف القارئ على هذه المبررات الاحتمالية حتى يراوده سؤال من نوع آخر، هو لماذا الاعترافات؟ هل هي عن جنائية، عن حقائق مثيرة، مذكرات بطولية خارقة، ذنوب يرغب أصحابها في التطهر، سير واقعية، أسطورية... أم ماذا؟؟

و الحال هذه ينتصب العنوان بكلمتيه الرنانتين، كنسق لغوي مشفر و مسيح تتنازعه رغبتان متناقضتان، الرغبة في البوح في مقابل الرغبة في الكتمان، فالاعترافات توحى بالبوح أو المكاشفة، فيما "الأسكرام" يوحى بالصمت و الخلاء و الفراغ، و على أكثر تقدير بالشموخ كونه قمة جبلية موجودة في أقاصي الصحراء، و بمقاربة هذا الارتباط القائم ما بين المعنيين - بالارتباط الذي أراده الكاتب - لا نلفى من تفسير إلا شيئا واحدا، هو أن الاعترافات مثيرة فعلا و هي بغاية التطهر، و تأتي علاقتها بحيز "الأسكرام" طبيعته لأنه فضاء صحراوي تبعث دلالاته على الفطرة والصفاء، و كونه جبلا أسطوريا خالدا يعني ذلك أنه أرفع مرتبة "في الصفاء و الطهارة فضلا عن الهيبة و الوقار كما جبل ابن خفاجة الذي امتطاه الشاعر ليعبر عن لحظة من التأمل الفلسفي في الوجود"⁽³⁶⁴⁾.

ومن ثم فسر التعالق ما بين الاعترافات ذات الحمولة المعنوية و "أسكرام" ذات الحمولة المادية يكمن في قرينة التطهر أو التعري، فالاعترافات في معناها الجوهرية ليست إلا التعري بغاية التطهر، و أسكرام من حيث المبدأ بتعبير مخلوف عامر: "... أنسب مكان للخلوة و مناجاة الخالق ما جعل شارل دي فوكو يلجأ إليه، و هو المسيحي الذي عاش في صمت الصحراء، حياة صلاة و تأمل، كان يقضي ساعات طويلة أمام القربان المقدس، فشق طريقا في الحياة الرهبانية"⁽³⁶⁵⁾. و بهذا يفتح العنوان كوى إيحائية متعددة، تثير دلالات احتمالية متناصلة تمارس التغامض على القارئ، لكنها تفتح له نافذة على تشهي الآتي أي النص القادم، تنهض على لعبة المقارعة و المفاجأة والانتظار، و كل هذا ضمن إطار مفتوح يستدعي قارئنا جماعيا، لأن الانفتاح مرتبط فيما هو مرتبط، بتقدير "إيكو" (Eco) بالتأويلات اللامتناهية، أي القراءة التي تنفتح على قراءة أخرى، و هو ما لا يكبح جماعه قارئنا مفردا.

364 - مخلوف عامر، اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف pdf، موقع ميهوبي.

Azzedinemihoubi.com

365 - نفس المرجع.

يلي العتبة المركزية/ العنوان الرئيسي، سبع لوحات معنونة بعنوانين مختلفة ذات استقلال داخلي، تتشكل عبر مجموعة متتاليات على مستوى علائق الشخصيات الروائية، و المواضيع التيمية المبرمجة كيف ما اتفق بالتوافق ما بين الكاتب و الرواة الداخليين/ المشاركين، بحيث تنهض كل لوحة روائية بتقديم شخصية (شخصيات) معينة، مما يحقق نوعاً من التجاوز الحكائي المفضي إلى تعدد الحكبات الروائية و الأصوات و هذه اللوحات هي: تين آمود (ص 114)، عين الزانة (140)، الشاعر و الجدران (100)، الفجيعة على أستار الكعبة (84)، تورا بورا (88)، قدیس الماء الأبدی (54)، رماد النبي الأخير (03)، وفقها تتحدد الاستراتيجية السردية و يتحدد الفضاء الكرافيكي للرواية ككل، في شكل معماري محكم تقوم دعائمه على فكرة الاعترافات، اعترافين اثنين غير رسميين مستقلين، و أربع اعترافات رسمية أسفرت عنها عملية القرعة في كنف العرض الفريد من نوعه لمالك فندق أسكرام بالاس "أدولف هوسمان"، الذي اختار تنظيم حفل اعترافات ليلة رأس السنة لرواد الفندق، يمنح على إثرها جائزة مغرية بمليون يورو لصاحب أحسن اعتراف، تنتهي في آخر المطاف بشهادة السارد "صالح النازا".

و بمعنى أدق عندما نلج عوالم هذه اللوحات/ الروايات الست نلغ أنفسنا إزاء رواية الاعترافات -القصة الإطار- التي معها سرعان ما تتغير أفاق توقعاتنا المبدئية، ذلك أننا لا نجد أنفسنا أمام رواية واحدة ولكن أمام زخم سردي ينهض على التفريع القصصي، إذ تتمفصل القصة إياها إلى أربع روايات مستقلة، كلا منها يجسد اعترافاً خاصاً و روايتين أخريين، إحداهما تجسد اعتراف السابق غير المعلن في عنوان مستقل، وبالموازاة وذلك الفضاء الحاضن لجميع الروايات/ الاعترافات، حيث تطالعنا بالبؤرة المركزية للحدث - قصة أدولف هوسمان، و مسابقة الاعترافات- و كذا المخطوط الذي دونت فيه الاعترافات فضلاً عن مذكرات الراوي الأصلي قارئ المخطوط، الشاهد على الأحداث من الخارج (انظر رؤيا العالم).

وأخيراً تمثل الفضاء الداخلي الخاص، لأنها تتضمن الاعترافات الأربع كما جاءت مدونة في مخطوط الراوي الداخلي/ أنطوان مالو، الشاهد على الأحداث من الداخل (كونه كان من تعداد جمهور أسكرام بالاس) مسبقة بسيرته و سيرة عائلته.

وعلى هذا النحو لا ضير القول أن الرواية ككل تتضمن ستة اعترافات و ليس أربعة، لأن "مذكرات صالح النازا" و "سيرة أنطوان"، بدورهما يمثل كلا منهما اعترافاً مستقلاً بذاته، باعتبارهما يحملان في طياتهما وقائع مثيرة و غاية في الأهمية، و بذلك نكون أمام زخم اعترافي يقابله زخم موضوعاتي و معرفي من ناحية، و تميز في المروي و ملابسات البوح من ناحية أخرى، يأخذ الشكل التالي عند موضوعة كل تيمة أمام واجهتها الإعلامية/ العنوان:

الاعتراف/الرواية	القيمة الموضوعية:
1/"تين آمود":	التضحية من أجل الغير (صالح النازا)/ أنين الحيوانات المنسية (تين/ أهتيغال).
2/"عين الزانة":	التاريخ والذاكرة الوطنيين بلسان /اعتراف الآخر ابن جلال الأمس، أو التاريخ الوطني بشهادة لآخر.
3/"الشاعر والجدران":	الوجه الآخر للإيديولوجية الصماء، ومتاعب النضال من أجل حرية التعبير.
4/"الفجيرة على أستار الكعبة":	الإسلام والمسلمين من وجهة نظر الآخر/ تكشف الحقيقة وانتصار الحق على الإثم في آخر المطاف.
5/"تورا بورا":	الجهاد بين مفهوم الإرهاب ومفهوم المقاومة/ الصورة الأخرى للتائب من الإرهاب.
6/"قديس الماء الأبدي":	الإيمان بالعلم لتحقيق التطور المادي، كما الإيمان بهوية الانتماء وخصوصية الأجداد.

و واضح من الزخم المكاشفاتي، الذي يحضر فيه بوح الأنا بالموازاة مع بوح الآخر، و تتجاذبه مسائل عدة كالأسطورة و العلم و التاريخ و السياسة و الفن، و تتقاذفه آراء متنوعة تمتح كلها من معين التطورات التي عاشها و يعيشها العالم، فضلا عن تفرد الوقائع المروية و تميزها نتاج تعدد جنسيات المعترفين و تميزها هي الأخرى، أن المقصدية المتوخاة هي القارئ الجماعي اللامحدود (العربي و الغربي)، الذي أراد الكاتب أن يطلعه بمعين التحولات العالمية من وجهة نظره الخاصة، أو بالتعبير السردي من زاوية رؤياه للعالم، التي تتداخل فيها تجربته السياسية و الأدبية و المهنية و قراءته للأحداث بوصفه الأديب المفكر، المصدر بطريقة فنية للخطاب الرسمي لبلاده، وكذا خطابه الخاص.

لقد اختار ميهوبي أن يوجه خطابا إلى قرائه يحثهم فيه على إمعان النظر في آثار و إفرات العولمة بشكل عام، مثلما هو الحال للحضور الأمريكي المهيمن كقطب واحد ووحيد على جميع الأصعدة والمستويات، و لسيما الحضور في مجال التقدم العلمي و التكنولوجي (صالح النازا)، و حضور الهيمنة و التسلط كذلك (غوانتانامو، العراق، أفغانستان، باكستان)، و أن يلفت انتباههم إلى معين التطورات التي حصلت في العشرية المنصرمة، و المنعرج الذي عرفته الأحداث بوتيرة متسارعة منذ أحداث الحادي عشر من سبتمبر المشكوك في أمرها بزعمه، و كيف استعملتها أمريكا مطية لمتابعة أعداء و هميين سرايين مثل "بن لادن" و القاعدة تحت مسمى الإرهاب، بينما هي في الواقع أجهزت على دول قائمة و شردت شعوبا، واكتسحت أخرى فارضة عليها الأمر الواقع كالعراق و أفغانستان و باكستان.

يتناول ميهوبي هذه الأحداث أحيانا بشكل متقطع من خلال إشارات عابرة تأتي في شكل استرجاعات و استحضارات ذاكراتية من قبل شخوص معينين، و أحيانا يخصص لها فصلا بكامله/ اعترافا يستعرض في طياته حدث من الأحداث العالمية التي دوى صيتها في العشرية الأخيرة، كما هو الشأن لأحداث الحادي عشر من سبتمبر و الإرهاب الدولي و المحلي التي تناولها باستفاضة في اعتراف "أمين أبو راشد الأفغاني" (تورا بورا)، و أحداث الحادي عشر من مارس 2004م أي تفجيرات "أطوشا الإسبانية" التي استعرضها في اعتراف الفنان التشكيلي "رفائيل رامون غابريرا"، و كذا مأساة العشرية السوداء الجزائرية التي مررها في قصة الإرهابي الجزائري التائب "رشيد"، و غيرها من النقاط التي لا يسعنا حيز الدراسة لذكرها، و هي في مجملها موجهة إلى القارئ الجماعي اللامحدود، الذي يتمظهر فينة في صورة القارئ العربي، و في أخرى في صورة القارئ الغربي، و فينة أخرى يتبدى قارنا جماعيا جزائريا، و في فترات أخرى هو كل ذلك أي "قارنا عالميا".

ثم من معين تطورات الراهن و إفرزات العولمة يعرج المؤلف بقرائه على سجلات التاريخ، مركزا على الفصول المأساوية و المخزية منه، و من ذلك أنه في مذكرات "أنطوان مالو" يدين فرنسا على جرائم حربها في الجزائر و على ما اقترفته في حق الصحراء الجزائرية و سكانها، عندما استعملت المساجين الجزائريين و المنطقة فئران تجارب لفظائعتها النووية بكل من "إن إيكر و رقان"، ففي هذا الفصل الذي ينكأ الجراح و يحرك الآلام، يحاول ميهوبي استشعار متلقيه الجماعي بالقضية القديمة الحديثة، قضية ضرورة اعتراف فرنسا بجرائم حربها في الجزائر، و ليكون ذلك شديد الوقع و الوطأة على قرائه، و يؤتي أكله على أكمل وجه، يشخص ميهوبي الحدث من جانب في شكل شهادات تتداول عليها بعض الشخوص الروائية مصحوبة بصور تجريدية بالغة الخطورة ينفطر القلب لدى الوقوف عليها، و على الأخص قلوب مرهفي الحس، و من جانب آخر يمرر الاعتراف إلى الأنا الجماعي/ القارئ الجماعي بلسان الآخر/ أنطوان ابن جلال الأمس، مموضعا في البداية هذا القارئ في صورة أنطوان الجاهل بالحقائق المأساوية التي ارتكبها أباءه وأجداده، ثم في المرحلة الثانية في صورة المعترف بذنب فرنسا المدين لجرائمها وفظائعها.

"... لقد كذبوا علينا حين أوهمونا أن فرنسا لم تسعى للشعوب التي استعمرتها، ألم يكن أبي "جون بيار" مجرد أداة لتنفيذ سياسة القتل و الدمار..." (الرواية/ ص: 232).

و بنفس الدينامية و الوتيرة السريدين يفعل مع الفصل المخزي بالنسبة لأمريكا -المأساوي بالنسبة لليابانيين- حيث ينقل بالصورة والصوت السريدين المأساة التي عاشها الشعب الياباني عقب إلقاء أمريكا - إبان الحرب العالمية الثانية - لقتابلها الذرية و النووية على كل من "هيروشيما و ناكازاكي"، فهنا أيضا يحاول استقطاب أنظار متلقيه الجماعي اللامحدود إلى بؤرة مركزية، يدين فيها الجرائم الأمريكية بلسان الياباني، و يستفز مشاعر قرائه حيال البلد الذي يدعي رعاية العالم و حماية الديمقراطية، ولسان حاله يقول لهم إن البلد الذي بنى مجده التفوق على كاهل أسلحة الدمار الشامل و إبادة الشعوب، لا يستحق أن يكون دركي العالم، و لا أن يتغنى بحقوق الإنسان و الحريات و الديمقراطية.

يسترجع الكاتب من خلال "كوموري" الأحداث الغائرة الجرح بأسلوب مفعج و مؤلم - بما يحمله اللفظان من معنى - يروم الحفر في الذاكرة لجعل المأساة تتحدث بنفسها عن نفسها عما تكبده الشعب الياباني جراء العدوان الأمريكي، بغية إزالة النقاب عن الوجه القبيح لأمريكا الذي يعري تاريخها المخزي و مجدها الزائف.

"... و شدتني كثيرا شهادة الطبيب مارسيل جانو من الصليب الأحمر الذي لم يخطئ حين زار هيروشيما كأول طبيب أجنبي بعد أيام من القنبلة، إذ قال في تقريره: "لقد تمت تسوية سطح المدينة بالأرض فصار مثل راحة اليد، لا شيء بقي، كان الأمر مهولا"، ثم توجه إلى ضمير العالم قائلا: "ليس لدي أدنى شك في أن العالم اليوم يواجه خيار الاستمرار في الوجود أو الإبادة إذا استخدمت هذه القنبلة مرة أخرى..." (الرواية/ ص: 574).

"... و يبقى ساداكو الطفل الذي ولد عامين قبل تدمير هيروشيما و لم يمت حينها، لأن الآلهة أرادت له أن يعيش ليصير أسطورة اليابان، و بعد سنوات اكتشف الأطباء أن جسد ساداكو يختزن إثم القنبلة، كان مصابا بسرطان الدم..." (الرواية/ ص: 575).

و هكذا لا يترك هذا الشريط السردى بما يحتفل به من مشاهد تجريدية تعطب الجراح الروحية و الجسدية، أو بالأوفى يجسدها على جسد الصفحة بطريقة مزدوجة، تجرح المشاعر و تجرح الصفحة مخلفة آثارها عليها، أي مدعاة للشك من أن الجميع سيتعاطف مع الشعب الياباني و يحتقر الأمريكيين، و هو ما يعني أن المروي التراجيدي في حد ذاته يعزف في شقه الأول على هذا الوتر ، أي يستجدي التفاتة من أكبر قدر من المتعاطفين، إنه يتوخى تعاطف القارئ الجماعي اللامحدود أينما كان و حيثما وجد، و ليس القارئ الياباني فقط الذي و إن كان معنيا بغيره فإنه يأتي في آخر مرتبة ضمن هذا المقام، لأنه ليس بحاجة إلى اعتراف "كوموري" ليتعاطف مع تاريخه المرير الذي يعرفه أيما معرفة.

أما في شقه الثاني: فمرمى تهديفه واضح وصريح، وهو أن ميهوبي أراد أن يمنح أبطاله الافتراضيين بشكل خاص و مرويه الافتراضي بشكل عام صدقية أكبر من خلال لفت انتباه القارئ الجماعي إلى أن النص الموضوع بين يديه يحتفل بوقائع تاريخية و شهادات حية، مما يجعل القارئ أكثر مرونة في تقبل جميع المروي بوصفه جزءا من الحقائق التاريخية الموثقة، لا أن يتعامل مع الرواية على أنها مجرد عمل فني تخيلي. نستلهم هذا من الدينامية السردية التي استتبعها المؤلف في استرجاع الحقائق التاريخية عبر أثر الفن المتخيل، بما فيها اليابانية و الجزائرية و الأخرى، إذ تلفاه يستعين بالتاريخ لغايات فنية و أدبية بحتة، يأتي في مقدمتها تكريس التماس مع الواقع، عبر تجسير الهوة بين العالم الافتراضي و الواقعي بالنسبة للمتلقي، ليغتدي النص يمتلك المشروع الأدبية، انطلاقا من كونه مؤسسا على وعي نظري بالكتابة الروائية و آليات اشتغالها، و من حيث كونه أيضا يزاوج بين التخيلي و الواقعي، و لا يعتمد على التخيل فقط بوصفه الوسيلة المثلى للإيهام بحقيقة العالم الذي يصطنعه.

وهي الدينامية التي فضلا عن السابق جعلت المسرود ينأى عن التسجيلية و التقريرية التاريخية ، لأنها تبنت خطابا روائيا استقرانيا، يستقرئ في كنف الفضاء الروائي و الديباجة الحكواتية ضفاف التاريخ و ما تركه هذا التاريخ على الهامش و بين أرصفته من أشياء، هي بحاجة إلى إعادة بعث في قراءات متجددة، باعتبارها تتصل بالعلاقات الإنسانية و حقوق الإنسان، و تتعلق برؤيا تدعو إلى أخذ العبر من التاريخ حتى لا تتكرر المآسي نفسها من ناحية، و حتى توضع النقاط محلها بتجريم المجرم و تعويض الضحية و الاعتذار له من ناحية أخرى، إنها رؤيا تنطوي على دعوة ضمنية صريحة إلى المتلقي/القارئ الجماعي العالمي، بضرورة التوافق على القواسم المشتركة الموجودة في التاريخ الجماعي المرير، من قبيل المآسي و الفظائع التي كانت عديد الأوطان مسرحا لها وتترأى تتقاطع في العديد من التفاصيل والنقاط، كالمآسي التاريخية المتشابهة ما بين الشعبين الياباني (ناكازاكي و هيروشيما) و الجزائري (إن أيكرو و رقان)، للخروج بموقف مشترك يدين المدان و يطالبه بالاعتراف و الاعتذار، و يرد الاعتبار للضحايا و أهاليهم. وإذا رمنا الحقيقة فإن هذا الخطاب يعني القارئ الجماعي الفرنسي والجزائري أكثر من غيرهما، لكون ضحايا مأساة "إن أيكرو و رقان" لا زالوا يتناسلون إلى يومنا هذا (366).

إن القارئ الجماعي بشقيه المحدود أحيانا (جزائري/عربي) واللامحدود أحيانا أخرى (غربي/عالمي) يحضر في العمل الروائي بالفعل وبالقوة، ودليل ذلك المؤشرات النصية الدالة عليه، حيث نلفى الكاتب يبرم بمعيته التعاقد من استهلال الرواية إلى غاية بداية الاعترافات، التي لا يختلف اثنان في أنها موجهة إلى القارئ الجماعي.

"... ربما أكون ثقيلا عليكم (..) أنصحكم بتحلمي قليلا (..) اعترافي أمامكم قد يكون بيضة ديك صيني لا غير (..) فأننا لن أكسب شيئا، إن كنت كاذبا، مثلما لن أكسب شيئا إن كنت صادقا، ففي الحالين أبوح بقليل من الحقيقة..." (الرواية/ص: 05).

و خطاب الشاهد الذي يفتتح به الكاتب روايته على لسان "صالح النازا"، الذي سيتحول لاحقا إلى قارئ المذكرات و الاعترافات ككل، لا يترك أي مجال للحجاج من أن رغبة المبدع هي القارئ الجماعي، إذ يخصه بالذكر بصريح العبارة، و يتحدث إليه بشكل حضوري عبر استخدامه لضمير الجمع المخاطب، ثم أبعد من ذلك يستجدي معروفا منه (أنصحكم بتحلمي)، يتمثل في رجاء مساعدته بالصبر عليه إلى النهاية، مثلما هو موضح في العبارات التي يخاطب فيها قارئه، و هي العبارات التي تشكل بتقدير "مخلوف عامر": "عقدا بين الراوي و القارئ، و بالتالي بين الكاتب و القارئ، و كأنه يعتذر إلى القارئ و يرجو منه الصبر، لأنه قد يكون ثقيلا، فينصح بأن يتحملة ثم يعزز مذهبه بحجة منطقية، تؤكد صراحته و صدقه لأنه في كل الحالات سيكون حريصا على أن يقول بعض الحقيقة ما دام لا يخسر شيئا و لا يربح" (367).

366 - مرضى بالسرطان، مشوهين خلقا، معوقين حركيا، معوقين عقليا... إلخ.
367 - مخلوف عامر، اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف pdf، موقع ميهوبي: Azzedinemihoubi.com

ومن المعلوم أن الراوي المشارك/ صالح النازا ههنا لا يخاطب جمهورا هو موجود قبالته كما هو الشأن للاعترافات، وإنما يخاطب الحاضرين في سياق النص، ومن ثم فهو لا يحصر رغبته في القارئ المفرد أو يقصرها على طرف بعينه، بل يتبنى وجهة شاملة وعامة أو بالأحرى يتبدى جموحه بلا حدود يتقصد المتعدد، أي المتلقي الجماعي. يزكي هذه الحقيقة أنه ما إن ينتهي من تخصيص مخاطبيه، يوظف ضمير المتكلم بغية تكريس الانسجام مع خصوصية المروي، الذي هو في الحقيقة اعتراف الافتتاح و إن تغامض صاحبه بعدم تخصيص عنوان مستقل له، و لكن ضمير المتكلم يفضحه كونه يحيل على الذات بوصفه (الأنا) مرجعية جوانية، و بالمقابل ينهض بوظيفتين في ذات الآن، إحداهما ترك مسافة بين المتكلم/ المعترف و المتلقي و أخراهما الزج بالقارئ المتلقي ، بطريقة أو أخرى إلى التفاعل مع عوالم المحكي، لأنه "الأنا" "معادل من بعض الوجوه لتعرية النفس و لكشف النوايا أمام القارئ ، مما يجعله بها أشد تعلقا و إليها أبعد تشوقا..."⁽³⁶⁸⁾، عكس (الهو) ضمير الغياب الذي يحيل على المرجعية البرانية.

ولأن كل هذا منوط به (الأنا المتكلم) يتخندق المسرود في كنفه، إما في خندق المذكرات الشخصية وإما في خندق السير/ ذاتي، اللذان يخولان المتحدث "بأناه الساردة" التحدث عن نفسه و عن غيره، حيث يستطيع "...أن يتحول ليحكي قصص الآخرين، فننتقل [بمعنيته] من حدود الراوي الأساسي إلى القص التفرعي، لنعود مرة أخرى إلى القصة الرئيسية و هكذا ... كأنها حركة حلزونية تنمو لتتقدم دوما حول جسم واحد يطلقها و يجتذبها باستمرار"⁽³⁶⁹⁾، بمثل ما تطالعنا به "اعترافات أسكرام".

ومن هنا لا ضير القول أن الرؤية السردية التي يتبناها السارد/ المشارك "صالح النازا" بتوحيه "لمروي له جماعي" في استهلال نصه، إن هي إلا رؤية الكاتب نفسه، و أن صالح مجرد بوق أو قناة استثمر فيهما الكاتب للتأشير على نوعية قارئه (من حيث الفردي و الجماعي) من بداية البدايات، و ذلك للتدليل الاستباقي على طبيعة المسرود (اعترافات عامة)، و المقصدية المتوخاة (قارئ جماعي لا محدود)، الأشياء التي نتبينها لاحقا في مضمار المسرود، سواءا من خلال القرائن الأيقونية التي تحدد ملامح القارئ بصورة غير مباشرة، أو من خلال اعتماد الكاتب على أفق توقع قارئه، تاركا له العديد من الفجوات ليسدها بنفسه، و ينهض بذلك بدور مشاركته في إنتاج صنيعه.

فأما القرائن الأيقونية فكثيرة ومتعددة ومتنوعة أيضا منها على سبيل المثال لا الحصر:

1- "تين آمود": القرينة الأيقونية التي يطالعنا بها النص في موضعين سرديين:

الموضع الأول: كعنوان مستفز، يفتح شهية القارئ بما يحمله في لغته من كوى إيحائية وشحنة دلالية وإيضاحية تحيل على منطقة "التوارق"، وتغوص بنا في أعماق التاريخ إذ تترد بنا إلى الشخصية التاريخية الشهيرة "تين هينان" التي ارتبط اسمها بمنطقة "التوارق"، وعلى هذه

368 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص: 243.

369 - مخلوف عامر، اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل.

الشاكلة وباعتباره (العنوان) "أول ما يوجه المتلقي للنص" (370) و باعتباره كذلك "بإنتاجيته الدلالية يؤسس سياقاً دلالياً يهيئ المستقبل لتلقي العمل" (371)، يمكن القول بأنه أقحم إقحاما من طرف المبدع لتصيد متلقي متنوع واستقطاب أكبر قدر من القراء، نظير ما يثيره من آفاق انتظارية، تتجاذبها الإثارة المعرفية، والتذوقية الجمالية، و الشعرية و حتى الانفعالية.

فبحكم إحالته على الطوارق من ناحية، وأقصى نقطة من الصحراء من ناحية ثانية، وعلى اسم شخصية نسوية من ناحية ثالثة، سيجذب لما حالة إليه الكثيرين، منساقين إما وراء هاجس التطلع وحب المعرفة، وإما وراء الوقع الرومنطيكي للشيفرة (الاسم). ومن ثم فوظيفة العنوان هنا استقطابية أكثر من أي شيء آخر، خاصة وأنها لا نجد له ارتباطا كبيرا بداخل النص/ الاعتراف، عدا إحالته على المكان (التوارق)، أو قصة "تين آمود" المضمنة، التي تأخذ حيزا كبيرا من المواضيع المطروقة بداخل النص.

- الموضع الثاني: يأتي داخل النص حيث يطالعنا الاسم كأيقونة أيضا، بقصة مأساوية في الاعتراف هي قصة "تين آمود" التي توخز مناطق هامة من المجتمع بإثارتها لقضايا شائكة ومعقدة (حياة المهمشين، المتروكون لحالهم في الملاجئ، أو الذين وجدوا أنفسهم في الملاجئ بالرغم عنهم وعن إرادتهم، البطالة، الفساد، سرقة الأطفال... إلخ) (انظر رؤيا العالم في اعتراف صالح النازا)، وهي النقاط التي لا يمكن أن تحيل على قارئ مفرد، بل العكس هو الصحيح أي أنها تتوخى القارئ الجماعي، الذي يتراءى من حيث التشخيص قارئاً جماعياً جزائرياً، نظراً لارتباط مضمون الخطاب الذي يقدمه المبدع و المسائل التي يثيرها (تاريخ الجزائر القديم، المشاكل المجتمعية الجزائرية) بالوسط المجتمعي الجزائري، أو بمعنى أدق هما يعنيان الجزائريين أكثر من غيرهم.

ولكن لا يعني هذا أن القارئ الجزائري هو المقصود بمفرده دون سواه، فإذا ما أخذنا في الحسبان الجانب الاستشراقي للمبدع، الذي يواجهنا فيه بأن الأحداث تجري في مدينة ميتروبولية، يفد إليها السواح من مختلف مناطق العالم، و يقطنها الأجانب أكثر من الجزائريين، فإن المجال التطلعي للخطاب هنا قد يتجاوز القارئ الجزائري إلى القارئ العالمي، المهتم هو الآخر بالمعالم التاريخية، و المشدود إلى الصحراء، و لا أدل على ذلك من السواح الذين يأتون كل سنة إلى تمنراست، و خاصة في رأس السنة الميلادية.

ولعل ما يعزز هذه المرامي أن الاستهلال في علاقته مع الخطاب المؤثث للمروي، بقدر ما يمرر رسائل مشفرة إلى القارئ الجزائري، ترهص على خطورة الوضع في ظل التحولات القادمة (الاستيطان، الهيمنة الأجنبية، الاحتكار... إلخ)، بقدر ما يحمل في طياته البذور الإشهارية والدعائية للمنطقة (372).

370 - صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة، القاهرة، مصر ط1، 2000 (الجزء الأول)، ص: 61.

371 - إ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر، د. مصطفى بدري، مطبعة مصر، القاهرة، د.ط: 1970، ص: 45.

372 - أي أن ميهوبي يدعو العالم لزيارة المنطقة والتعرف، على سحرها الخلاب، وهي دعوة سياحية دعائية.

2- فندق "أسكرام بالاس": العلامة الأيقونية الثانية التي نلناها تحاور أفق انتظار القارئ/ الجماعي اللامحدود بغاية تصيده وإثارة اشتهاه السردى، هي فندق "أسكرام بالاس" الذي يزعم الراوي أن رجل الأعمال الألماني "أدولف هوسمان" يشيده في منطقة "الأهقار"، عرين الطوارق، تخليدا للراهب الفرنسي "شارل دي فوكو".

فهذا الفضاء الروائي الذي يصطنعه المؤلف، ويؤشر عليه عبر تقنية التأشير الحداثى الاستباقي (كونه يأتي لاحقا في شكل اعترافات منتقاة) ضمن الرواية، لا ينبغي قراءته فقط على أنه تأشير على الحدث الفريد من نوعه الذي سيورده النص لاحقا، بل هو تأشير في ذات الآن على طبيعة المسرود المعولم و المتنوع، الممهور بالثقافة و الاستشراف و الفن و السياسة و الأسطورة وتحولات الراهن، و ما إلى ذلك من العناصر التي توجب دلالات احتمالية متناسلة، أقحمت إقحاما من طرف المبدع لإرباك واذعية و ذائقة جمهور القراء، بدينامية تسمح باستلذاذ المروي، و هي تنهض على لعبة الانتظار و المفاجأة و الاستدراج، أو بمعنى من المعاني الإيحاء بانفتاح المروي على الجميع أينما كانوا و حيثما وجدو (جزائريين، عرب، غرب)، فمن يهيمه معرفة الاعترافات عليه أن يبقى إلى النهاية، و من يهيمه معرفة الحياة المستقبلية للعالم في غضون السنوات المقبلة عليه أن يذعن للرواة، و من يتطلع إلى اكتشاف علاقة الراهب "شارل دي فوكو" بمنطقة الأسكرام عليه أن يتلقى المحكي، و من يستغويه الفضول المعرفي و الاستكشافي و الطرافة أيضا عليه أن ينحو منحى هؤلاء... و هكذا دواليك. فالتأشير الاستباقي ضمن هذه الأيقونة ووفق هذه الدينامية، يشي بانفتاح الخطاب على جميع القراء بما فيهم المتمرسين و المستهلكين، و بمفهوم آخر لو كان الأمر يقتضي العكس لاتخذ التأشير الخطابي أسلوبا آخر كأن يحدد قراءه بعناية أو يخصهم بذكر مباشر وصريح .

3- الفضاء الروائي (الزمنى و الحكائى): يلعب الفضاء الزمكاني هو الآخر دورا مميزا في البناء المعماري للنص، إذ نلفاه يستثير بأفائه المرجعية التاريخية و التخيلية معا، القارئ المتعدد "... فالهقار و الفندق كلاهما يؤكدان فكرة العزلة، و يأتي الحيز الزمنى الليل، الستار السري (ليلة رأس السنة)، ليضفي على الجو مسحة تعمق الخلو إلى النفس، و تطول السهرة لتتوالى الاعترافات، كما يحيل على تقاليد أدبية موروثة في الحكى، ففي النثر (ألف ليلة و ليلة، الإمتاع و الموانسة، و في الشعر يرخي الليل سدوله على امرئ القيس ليبتليه... و يتناول على النابغة...⁽³⁷³⁾)، و عند محمد العيد آل خليفة هو كاتم الأسرار.

"... الليل يكتم من أسرارهِ عجباً يخشى الصباح كأن الليل بارودٌ"

و هذه الحقائق عندما نضيف إليها الأزمنة الاستشرافية و منطقة "الأسكرام"، بإيحاءاتها التاريخية و الأسطورية العميقة، فضلا عن اقترانها بحياة و ممات الراهب الفرنسي "شارل دي فوكو" الذي بفضلها شق طريقا في الحياة الرهبانية، و أضفى قسا متعبدا معروفا في مشارق الأرض و مغاربها، ندرك للتو أنها مبرمجة، تشف عن المنظور الحضاري للكاتب حيال المجتمع

373 - مخلوف عامر، اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف pdf، موقع ميهوبي: Azzedinemihoubi.com

والإنسان و الكون عامة، و تنطوي على مقصدية مترابطة الأبعاد متعددة الدلالات، توجب مدارات مفاهيمية، تتجاذبها مجالات معرفية عديدة منها: (التاريخ، الذاكرة الشعبية، الركام الوثائقي، الموروث الأسطوري، الحياة الرهبانية المسيحية، الراهن، الاستثمار و الحضور الأجنبي)... وسواها من العوالم ذات التنعيم الصاحب، التي إذا ما وضعناها في ميزان التلقي تطلب المنطق منا موضعة موسوعات معرفية متنوعة قبالتها لترجيح كفتها، و طالما الأمر كذلك فإن هذه المعطيات تغني للتدليل على أن الحيز الزمكاني كمؤشر أيقوني، يتقصد متلقيا جماعيا متنوعا، يستضمر الأنا و الآخر و المهتم بالسياسة، و المهتم بالفن، و كذا الفلكلور، التاريخ، الاستشراق...

فبالاحتكام إلى أن كل عالم أو حقل من الحقول المعرفية التي أتينا على ذكرها يستثير مدارا معيناً، باعتبار المدار- بتعبير إيكو - يعني "التقدم بفرضية حول انتظام معين يعتري المسلك النصي"⁽³⁷⁴⁾، فإن الضرورة التحيينية أو التأويلية تقتضي زحماً موسوعياً أيضاً، بناء على افتراض أن الموسوعة هي تجارب الحياة و حصيلة المعرفة و مخزون الأشياء و الأساليب و قائمة المعلومات و الحقائق، و هو ما لا نخله - بالعودة إلى ما جننا على ذكره - متوافر في قارئ واحد ، اللهم إلا إذا كان هذا القارئ خارق للعادة و هذا مستبعد نظير العديد من المعطيات، و لأنه مستبعد فإن المخصوص بالمحكي هو المتلقي المتعدد، أي قراء بعدد المدارات التي يثيرها النص، يستأثر كل قارئ منهم بشق معين.

4- البناء السردى: تأتي تقنية البناء السردى في رواية الاعترافات موافقة لطبيعة الأفكار المتشعبة المطروحة و المحاور المطروقة، حيث لم يقصر ميهوبي فعل التشخيص الحكائي لنصه على نمط سردي بعينه، يستأثر به راوي مفرد أوحد عارف و عالم بكل شيء، بل استثمار في عديد الأنماط-مكرسا لمقولة رولان بارت: "إن أنواع السرد الروائي في العالم عديدة و لا حصر لها"⁽³⁷⁵⁾- منفتحا على تقنية تعدد الأصوات أو السرد البوليفوني، إذ نتلقى جانبا من المحكي بتقنية السرد المفرد/ الصوت الواحد عبر "أنا" السارد "صالح النازا"، و نتلقى جانبا آخر بتقنية السرد المدمج تارة (مخطوطات، وصايا، رسائل)، و تارة أخرى عن طريق رواية آخرين داخلين مشاركين، يتناوبون على عملية إرسال المحكي، و يتبادلون الأدوار فيما بينهم. يستخدم ميهوبي هذه التقنية في رواية "تين أمود"، أو بالأحرى الفصل الذي يرسم فيه الإطار العام للرواية ،ونقف فيه على الفضاء ككل، بدءا بالحيز المكاني (تام سيتي، و فندق أسكرام بالاس)، و الحيز الزمني (ليلة رأس السنة)، فمرورا بالشخصيات (صالح، تين أمود، أهتيغال...)، فانتهاه إلى الحدث المركزي المحفز (مسابقة الاعترافات)، و يستخدمها في مذكرات "أنطوان مالو" التي تتضمن الاعترافات، و يصطنعها كذلك (ذات التقنية) مع الاعترافات المستقلة، فهذه الأخيرة أيضا لا يحتكر فيها الرواة المعترفون/ المشاركون المسرود، بل يفسحون مجال السرد لشخصيات أخرى تتولى مهمة القص و الحكى.

³⁷⁴ - أميرتو إيكو، عن علي الشدوي، مدار الحكاية - فرضيات القارئ ومسلّماته - النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط1، 2008، ص: 18.

³⁷⁵ - رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر، حسن بحرأوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مج آفاق، ع8 - 09 - 1988 - ص: 07.

و من الأمثلة عن السرد المدمج (على سبيل التمثيل لا الحصر):

"... كانت الزهراء كلما رأتني أخرجت من صندوق نحاسي قصاصة جريدة عتيقة، و تقول لي أقرأها كاملة، فأقرأ بعض ما كتبه صدام حسين في وصيته قبل شنقه بأربعة أيام..." (الرواية/ ص: 21)، و يقوم بتلاوة نص الوصية.

"... أخذت الورقة التي تتضمن معلومات عن النبي خالد بن سنان... نبي ضيعه قومه و رحت أقرأ الورقة أمام دهشة منال:..." (الرواية/ ص: 91)، و يورد القصة كاملة.

"... وقف الشيخ آهار و سحب الورق السميك من تحت إبط محمود و راح يردد بلهجة تارقية كلاما كالذي نسمعه في المعابد القديمة" (الرواية/ ص: 93)، و يطالعنا بالنص بلغتين، في البداية باللغة التارقية، بصوت الشيخ "آهار"، ثم باللغة العربية على لسان "محمود".

"... أشعلت سيجارة ثم أتبعثها بأخرى، و دون أن أتردد كثيرا سحبت من جيبي ورقة تين آمود، كادت الكلمات تمحى بسبب رطوبة الجيب، و رحت أقرأها..." (الرواية/ ص: 101). و يتلو على مسامعنا نص الرسائل التي خطتها "تين آمود".

أما أمثلة الشخصيات وهي تتولى عملية القص:

"... قال لي: اسمي أهتيغال، و هو لقب لأحد زعماء التوارق، تمنيت لو كنت طيارا..." (الرواية/ ص: 45)، و يورد تفاصيل القصة، قصة "أهتيغال" بالتناوب و إياه في شكل حوار مفتوح.

"... أخرجت من جيب محفظتها دفترًا وردي اللون، قالت لي منال: هنا تنام تين آمود أخرى،..." (الرواية/ ص: 83 و ما يليها).

و يورد اعتراف منال بحبها له مصحوبا بقصة الأميرة "داسين" على لسانها.

"... ابتسم السيد هوسمان... ثم تقدم... قال مخاطبا الحضور... حانت ساعة الحقيقة..." (الرواية/ ص: 107). و يورد الخطاب على لسان "هوسمان".

هكذا يشتغل "ميهوبي" في روايته، فمن بداية العمل إلى نهايته يستتبع نفس الوتيرة السردية التي قوامها التعدد الصوتي، يترك الحيز الأوفر للرواة الأساسيين/ الأبطال، و لكن بالمقابل ينعطف إلى السرد المدمج، و يوظف رواة آخرين نتلقى المحكي من خلالهم و هم يتناوبون على قناة البث السردية بحركية فريدة من نوعها، تجلي بكل شفافية أن المبدع في مجموعته الروائية بما فيها الروائتين المستقلتين (مذكرات صالح و مذكرات أنطوان مالو) و الاعترافات الأربعة، حرص كل الحرص على أن يمنح شخوصه حرية التعبير بكل طلاقة و تكافؤ في الرأي و فرص الإدلاء بما يختلج بداخلهم، الشأن الذي جعل رواياته تحتفل بوجهات نظر داخلية مختلفة و أصوات متعددة، أنتجت نوعا من التوتر داخل المروي، انبثق عنه تباين فكري و إيديولوجي و فلسفي في مجتمع الروايات، عكس بدوره صورة فوتوغرافية كبرى للمحكي، تتمثل في شكل السرد "البوليفوني"، أي الرواية البوليفونية، التي على خلاف الرواية المونولوجية الكلاسيكية ذات الصوت الواحد

،والتي تضطلع بالسرد على حساب الحوار و المناجاة، و الأسلوب غير المباشر الحر، و تستमित في الدفاع عن رؤية إيديولوجية أحادية، تشتغل على ترجيحها سردا و تحبيكا و تخطيبا من طرف الرواي العليم الخبير بكل شيء، المتحكم في زمام القص و آراء الشخصيات، سعيا إلى إثارة الاستجابة من لدن القارئ المخصوص المفترض، تأتي الرواية البوليفونية التي قوامها، كما "اعترافات أسكرام"، تعدد الأصوات و الشخصيات و اللغات و الأساليب و المواقف و الرؤى السردية، ذات طابع ديمقراطي يحتضن الجميع و يستدمج كل القراء المفترضين، حيث تنفتح على مجمل الأفكار بكل حرية و تلقائية، و لا يضيرها في شيء تقبل القراءات المختلفة، و أن يدلي الكل بدلوه، فنظرا لاحتفالها بالأصوات المتعددة تتيح الإمكانية لجميع القراء، بأن ينساقوا وراء الرأي الذي يختارون، و أن يتبنوا الموقف و الإيديولوجية اللذان يشاءون، إنها بتقدير "ميخائيل باختين نضال": "ضد تشييء الإنسان، ضد تشييء العلاقات الإنسانية، و كل القيم الإنسانية في ظل النظام الرأسمالي" (376).

و هي تقريبا المحاور و الأطاريح الرويوية التي تشتغل عليها "اعترافات أسكرام" أو تغيت تأجيجه في مضمار العولمة الراهن، و العولمة المستقبل، وفق منظورها المتخيل المعتمد على خطاب جمالي، يهجس بالانزياح السردى بما هو تجريب دينامي للكتابة، محاولا التجاوب مع دياكتيكية اللحظات الاجتماعية، و محاورة الفورة الثقافية بآثارها في الوعي الفردي و الجمعي والذاكرة و الحاضر و المستقبل، ضمن سرد مرآوي يستثمر في طرح الفكرة من زوايا مختلفة من خلال تناوب الأصوات على مسرح السرد، و يفسح الكلمة بكثافة للشخصيات، فتتراءى الفكرة في حالة تقابل مع السارد المركزي أحيانا و تآلف في مواضع، و تعارض أحيانا أخرى، و الشغل الشاغل للمبدع في ذلك أن يحتضنها القارئ الجماعي بطريقة أو أخرى في نطاق هامش الحرية والاستقلالية الذي تركه له من خلال وجهات النظر المتنوعة للشخصيات، خاصة وأن هذا الهامش بمقدور القارئ في كنفه أن يختار الموقف المناسب (من المتعدد)، الذي يتلاءم مع قناعاته وثقافته و معتقده، مثلما هو الشأن لأفكار الاستشراف الاستباقي، و الذاكرة الوطنية، و نظرتة إلى بقايا القلعة الشيوعية، و التائبين من الإرهاب، و اعتراف الآخر بجرائمه (الفرنسي بالنسبة للتاريخ الوطني، و الإسباني بالنسبة للإسلام و المسلمين)... و غيرها.

إن اهتمام ميهوبي بالقارئ بشقيه، الخارجي و المفترض لا يتوقف عند حدود المفاتيح النصية و التحفيزات الخطابية و القرائن الأيقونية التي تحيل عليه تارة بطريقة غير مباشرة ضمنية، وتارة بطريقة مباشرة من خلال الصيغ الخطابية، بل يتجاوز ذلك إلى انتدابه بصفة علنية "مباشرة وحصريّة" في صورة متلقي جماعي مشارك، يتلقي المروي و هو قابع في مكان واحد، يتقمص فيه دور جمهور "فندق أسكرام بالاس"، نتعرف عليه مع مباشرة الاعترافات، في الوقت الذي ينتقل بنا المبدع من الإطار العام للرواية (مذكرات صالح النازا/الراوي الشاهد/ قارئ الاعترافات) وسيرة أنطوان مالو صاحب المخطوط، إلى الإطار الخاص و الأجواء التخيلية التي يصطنعها لهذا الغرض، أين يطالعنا ممارسا المراوغة و الإيهام بأجواء احتفائية في مدينة تمرست (تام سيتي)

376 - ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، تر، د، جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص: 88.

،تصطبغ بالصبغة العالمية، لا من حيث البهجة و الأضواء الكاشفة و تعدد الأبراج و الفنادق الفاخرة و حياة الليل فحسب، و لكن من حيث الزخم الجماهيري و الأعداد الغفيرة للسواح الأجانب،الذين جاءوا خصيصا لحضور الحدث العالمي، حدث الاعترافات و كيف أن أنظارهم هي مشدودة إلى لحظة انطلاقه.

يقول الراوي الشاهد من الخارج/ قارئ المخطوط:

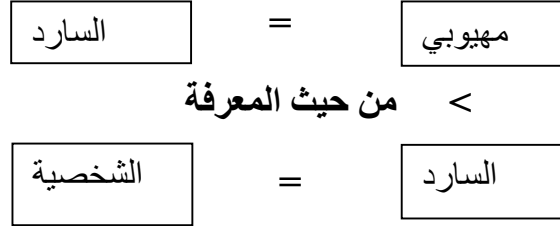
"... انتظرت مع الناس في تام سيتي ليلة رأس السنة، و صارت عيوننا شاخصة نحو فندق أسكرام بالاس، حيث تتم اعترافات النزلاء الوافدين من كل الجهات" (الرواية/ ص: 105).

يقول الراوي المشارك/ الشاهد من الداخل على الأحداث (صاحب المخطوط): "جئت للاستمتاع بمناظر الأسكرام عند الشروق وعند الغروب والاستئناس بوحدة روحية غريبة في دير الآب" شارل دي فوكو" وأما الناس داخل الفندق فلا حديث لهم إلا الاعترافات والملايين التي سيجنيها المحظوظون من المعترفين..." (الرواية/ ص 258).

هكذا يعلن المبدع عن متلقيه العالمي اللامحدود أو المتعدد الجنسيات، و هو يضعنا في صورة الجمهور العالمي الذي جاء من مختلف بقاع العالم للاستماع إلى المعترفين الأربعة، الذين اختارتهم القرعة ليتداولوا البوح و المكاشفة على ركح "أسكرام بالاس" علانية أمام الجماهير، و إذ يفعل هذا لا ينقل إلينا المسرود وفق الأساليب المألوفة المتعارف عليها، و إنما في ظل تشخيص حكاية، يمارس فيه المواردية و الإيهام على عدة مستويات من المحكي، أول الأمر على مستوى السارد/ القارئ، و في المرحلة الثانية على مستوى الزمن و المكان الافتراضيين، و في المرحلة الثالثة على مستوى الشخصيات، و هي المستويات التي ينبغي مناقشتها كلا على حدى لفهم أبعاد الخريطة السردية التي ينتهجها المبدع.

أولاً: السارد/ قارئ المذكرات والاعترافات:

شأنه شأن الروائيين العرب يمارس ميهوبي فعل المواردية، إذ لا يدير دفعة روايته بشكل مباشر بل يتنحى جانبا و يصطنع بوساطة اللغة ساردا ذا مهمة محددة، تنهض وظيفته بتنظيم تقديم الحكاية الروائية للمتلقى، أي بوصفه ساردا أو قناة بث فقط للعبة الروائية التخيلية، و ليس طرفا فاعلا في الحكاية الروائية (الاعترافات)، و من ثم السؤال الذي يطرح على هذا الصعيد هو عن مكان العلاقة ما بين السارد و المسرود، أي علاقة السارد/ صالح بالحكاية الروائية التي أنتدب لتقديمها إلى القارئ كمجرد قارئ، و التي عندما نبحت في تفاصيلها نلفاها لا تحمل إلا تفسيراً واحداً، مؤداه أن الكاتب ميهوبي اختار التواري خلف السارد الذي ابتدعه لأجل التمهيد التوطيئي للأحداث المتنوعة في شكل اعترافات، للإحالة على أن معرفته تساوي معرفة السارد التي هي بدورها أقل من معرفة الشخصية.



لقد اختار المبدع التواري خلف سارد يعرف أقل مما تعرف الشخصيات، السارد الذي يطلق عليه صاحب الرؤيا من الخارج حسب اصطلاح "بويون"⁽³⁷⁷⁾، كونه يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها فقط ولا يزيد على ذلك شيئا، لأن معرفته أقل من معرفتها.

و يفسر هذا الخيار أن المبدع بمعية السارد الذي انتدبه لوظيفة السرد، كلاهما رغب في التستر وراء الشخصيات الأربعة في الاعترافات و الخمسة بإضافة مذكرات "أنطوان مالو"، لغرض تقني محض، بغية إفراح الحرية المطلقة للشخص في الكلام، و جعل القارئ يتلقى المسرود و الأفكار التي ينطوي عليها من وجهة نظرها أي وجهات نظر الشخصيات جميعها، شأنه في ذلك شأن الجمهور المتخيل جمهور "أسكرام بالاس"، و الحال هذه فإن الألاعيب و الشطحات السردية المراوغة التي يقيمها المبدع ههنا، ليس إلا بغرض إخلاء ساحته بدرجة أولى من أحكام القراء والتأكيد على أنه لا علاقة تربطه بمسرد الشخصيات، و بدرجة ثانية لإفساح المجال أمام جميع القراء بأن يتقبلوا المحكي بما هو عليه و يصدروا عنه ما يشاءون من الأحكام، و طبعا في كلتا الحالين يبدو المعني القارئ الجماعي، طالما أنه كلاً من إخلاء الساحة و تعدد وجهات النظر يضمن في ما يضمنه شفافية المحكي و جديته و تنوعه، مما يجعل الحيلة تنطلي على الجميع في تصديقه و تقبله، بعكس لو أثث المروي السارد العليم بكل شيء، صاحب الرؤية من الخلف باصطلاح "بويون" و الرؤيا غير المبارة أو التنبير في درجة الصفر باصطلاح "جيرار جينيت"⁽³⁷⁸⁾، فحتما لحجم هذا المروي و زخمه الفكري و الرؤيوي و طروحاته المتباينة، سينفر القارئ منه بل وينفض من حوله، لأنه لن يتقبل فكرة أن يأتيه من قناة واحدة.

ثانيا: الزمن والمكان الافتراضيين:

يمارس المبدع فعلي التغامض و الإيهام على القارئ أيضا على مستوى مكوني "الزمن والمكان"، حيث يضع أزمنة افتراضية تنتمي إلى زمن الحلم الذي لم يأت بعد، مسيجا العملية السردية في نطاق تواريخ استباقية (2018، 2020، 2023، 2030، 2039، 2040...)، نفهم منها - كونها محددة - أن مرامي المبدع تنغيا تحقيق غايتين أساسيتين، إحداها تكريس عنصر السبق الإبداعي و النبوءة، أو وظيفة التكهن و الإيهام بالاستشراف المستقبلي لدى متلقي الصنيع

Jean Pouillon: Temps et momon. Edit. Gallimard. 1946. P :102

³⁷⁷

³⁷⁸ - لمزيد من التفاصيل: أنظر جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1997، ص: 201 وما بعد.

الأدبي قبل حلول هذه المواعيد الزمنية، مثلما هو الشأن لنبوءة مقتل "بن لادن" و التي تحسب في هذا المضمار لصاحب براءة التأليف.

وأخراهما: الزج بالقارئ إلى حمل المحكي على محمل من الجد في سياق التحقق من صحة هذه المواعيد مستقبلا، خاصة وأن كثيرها سيتحول لاحقا إلى حاضر، كما كان الحال مع نبوءة مقتل "بن لادن".

و المكان بالنسبة إلى الزمن في هذا سيان، فهو الآخر باعتباره حيزا افتراضيا يبادرنا بتمنرات أخرى (تام سיתי في الرواية)، مغايرة للتي نعرفها تقف فيها ناطحات السحاب شامخة، و هي قبلة السواح و الأجانب من كل حدب و صوب، تؤثثها البهجة و التكنولوجيا و الطاقة البديلة، من شأنه أن يثير حفيظة القارئ و يقحمه في دوامة المروي بالرغم عنه، خاصة و أن الكاتب لا يؤسس التحول الذي ستصبح عليه "تام سיתי" من فراغ، بل يوهم القارئ بأنه يقع على أساس تحول جيواستراتيجي إقليمي، يتمخض عن حوار فعال يقع بين عالمي الشمال و الجنوب حول نزيف الهجرة السرية، مما يعني أن مرمى الخطاب ليس متلقي الفن المتخيل فقط/ الأدب، بل كذلك المهتم بالسياسة/ و الثقافة، و حوار الحضارات، و حوار الشمال و الجنوب، و الاستشراف المستقبلي... وما إلى ذلك.

ثالثا: الشخصيات المنتقاة في الاعترافات:

بالرغم من أن العلاقة بين الروائي و السارد حتمية لا يمكن إخفاؤها أو التنصل منها، يأتي بناء العوالم الشخصية، و برمجة الاعترافات في نص ميهوبي بنفس الوتيرة و الدينامية السرديين السابقين، حيث يخضع العلاقة إخضاعا تاما لشروط الإبداع الروائي و إجراءاته، انطلاقا من حرصه المستميت على إبعاد القارئ عن أي تشابه محتمل ما بينه و بين السارد الشاهد/ القارئ للاعترافات في المقام الأول، و بجعل الشخصيات المعترفة في منأى عن أي صلة محتملة تصلهم به و بالسارد/ الشاهد في المقام الثاني، من خلال فبركته لسيناريو سردي سينمائي محكم للغاية، يغلق المنافذ أمام كل ما من شأنه أن يجعل الحيلة لا تنطلي على القارئ، و نقصد بذلك حيلة تصميم الاعترافات بالطريقة المعدة في المتن الروائي من طرف المبدع، إذ يواجهنا التصميم بأربعة اعترافات مرشحة لمسابقة البوح المكاشفاتي، و يوضعنا في صورة أنها أختيرت على سبيل القرعة أمام الجماهير بحضور صاحب الفكرة (أدولف هوسمان)، أي أن الصدفة وحدها هي المسؤولة عن البرمجة، بيد أن إمعان النظر ضمن وعي قراءاتي يجعلنا نكتشف غير ذلك، و في ذات الآن يجلي حقيقة لا غبار عليها، هي أن الرغبة (رغبة الروائي) تظل شيئا و أجراتها على أرض الواقع شيء آخر، بدليل أننا نكتشف أن ضلوع الروائي/ المبدع في عملية الفبركة التصميمية لا تشوبه شائبة، و لعل ما يفصح هذا الضلوع ويسهم بشكل من الأشكال في الحيلولة و رغبة التنصل من مسؤولية العلاقة بالمسرود، أن الساردين المشاركين في الروايتين الأولى و الثانية، يعلنان بصريح العبارة أنهما يعترفان مع أنهما ليسا من تعداد من رشحتهم القرعة للاعتراف.

إذ يصرح الأول: "... قررت أن أعترف هكذا رغبة مني بشيء من سيرتي..." (الرواية/ ص 05).

و يصرح الثاني: "... ماذا أقول وقد دونت كل ما عندي في هذا المخطوط الذي يحفظ سيرة عائلة مالو..." (الرواية/ ص 258)، و بالتالي فعدد الاعترافات هو ستة و ليس أربعة.

الملاحظة الأخرى هي أنه بالاحتكام إلى نوعية الشخصيات و طبيعة مكاشفة كل شخصية، ممن أفرزتهم القرعة، نعرف من الوهلة الأولى و بلا أدنى جهد فكري، أن عمليتي القرعة و الصدفة بريئتين كل البراءة من الهندسة المكاشفاتيّة و الخيارات المطروحة، أي أن الأمر دُبر بليل و تصميم الاعترافات أُعد سلفا بعناية و وعن قصد من طرف المؤلف، و هذا عن سبق إصرار و ترصد من قبله، متوخيا التأثير الضمني على مقاصد محددة، و الإحالة على مفاهيم و مسائل بعينها، يكفينا لتبينها الوقوف على طبيعة تواتر الاعترافات و المراتب السردية للشخصيات:

الشخصية/ المعترف	الوظيفة السردية التي تنهض بها
صالح النازا	حرفته إخماد الحرائق ومواجهة الكوارث الطبيعية بكل نجاعة، ما عدا حرائقه المغنوية (فشل حبه لنتين)، ومن ثم فهو في خدمة الناس، وفي مواضع الإحالة خدمة الغير (أنظر رؤيا العالم في تين آمود).
أنطوان مالو	يمثل شخصية الفنان قلبا و قالبا، إذ يمتحن الموسيقى و كله شغف بالسياحة و المعرفة و الاكتشاف، فضلا عن أنه صاحب وسطية و اعتدال، باعتباره يرجح الضمير الإنساني على انتماه العائلي، باعتداله بجرانم عائلته و فرنسا في حق الشعب الجزائري.
إيناسيو ميغوال غارسيا	يتقمص شخصية الشاعر المتمرد المناهض للقمع، المشدود إلى الحرية في وسطه المجتمعي الصغير (كوبا/ معارضته للشعارات المزيفة)، وكذا وسطه العالمي (مناهضته للسياسة الأمريكية و سجن غوانتانامو).
رفائيل رامون غابريلا	يجسد شخصية رسام يسكنه الحقد حتى النخاع اتجاه المسلمين وما يرمز إليهم، فيقضي ردحا من عمره يسعى إلى الثأر لتفجيرات أطوشا (مدريد)، ولكن في آخر المطاف يدرك شناعة ما كان فيه ويتراجع عن طيشه.
أمين أبو راشد المدعو "الأفغاني"	شخصية تحيا على وقع الازدواج والتناقض، تقضي ردحا من الزمن في الجهاد والمقاومة، ثم تتحول إلى صفوف القاعدة، لينتهي بها المطاف إلى التوبة.
ساديكو	تطالعنا بشخصيتي باحثين بما تحمله الكلمة من معنى (ساديكو باحث في اقتصاد التنمية محبة للعلم والمعرفة) و (كوموري عالم جغرافي شغوف بالصحراء والتنقيب عن المياه الجوفية، وفي ذات الوقت مشدود إلى الإرث والتاريخ اليابانيين)

ووفق هذا التواتر و الوظائف السردية المسنودة إلى الشخصيات، نجد أن الاستثناء يصنعه فقط صالح النازا، كونه يستطيع خدمة الناس و لا يسعه خدمة نفسه، و لذلك نلفاه يحيا على وقع انكسار ذاتي (ال فشل في الحب) بقدر ما يضرب على رواء و صفاء مهامه النبيلة، بقدر ما يترك العديد من الانطباعات، لعل أهمها و أقربها إلى المنطق أن حرفته هي الأخرى فن من الفنون و لكن من نوع آخر، قد يتلخص في التضحية من أجل الآخرين، أما مجموع الشخصيات الأخرى فتتراءى تجسد الطليعة و تمثل النخبة إن في الفن أو العلم أو الدين، وبتعبير أوضح إنها تتميز بروح إنسانية لا عداوة فيها، و "حتى و إن قدر لبعضها أن ينساق وراء موجات الطيش، إلا أنه لا يلبث أن يراجع نفسه و يعود إلى سواء السبيل، لأنه - و بحكم علاقته بالفن أو الإيمان الصافي - فإن جوهره ليس ملوثا و لا مندوحة من أن تستيقظ فيه صحوه الضمير يوما"⁽³⁷⁹⁾.

و تبعا لهذا المنحى الذي يقطع دابر الشك باليقين في أنه لا علاقة للقرعة باختيار الشخصيات، و لا يد للصدفة في الأدوار التي تنهض بها، نخلص إلى أن المروي أعد إعدادا من طرف المبدع في مخبر فكري ذاتي خاص بعيدا عن مناخات التخيل، و لولا الأزمنة الاستشرافية و الأمكنة الافتراضية المصحوبة بشطحات شعرية، لانتزعنا عنه صفة الرواية أو الروائية، خاصة و أن صاحب الإبداع نفسه يعترف بمحدوديته الروائية في موضعين مختلفين: أحدهما في حوار له مع المجلة الثقافية الجزائرية و الآخر في حوار مطول عن عمله الإبداعي مع صحيفة العرب.

يقول ميهوبي:

"... حاولت أن أقدم عملا فيه تجريب شخصي، لأنني أعترف أن قراءتي للرواية وحتى الشعر محدودة جدا، فأكثر ما أقرأ هو الكتب الفكرية و ذات الطابع الاستراتيجي..."⁽³⁸⁰⁾.

"... أخذ مني العمل أربع سنوات من القراءة والاطلاع على ما رأيته ضروريا كتوابل وبهارات للرواية..."⁽³⁸¹⁾.

و بالاستناد إلى هذه الاعترافات التي يدلي بها منتج النص، و المعطيات السردية التي قدمناها عن الشخصيات الورقية في مضمار الوظائف المسنودة إليها، نتبين أن الصنيع الأدبي ككل ليس إلا محصلة شتاة مرجعي واقعي و آخر إبستمولوجي، تغيا في مضمارهما ميهوبي هدم الحدود الفاصلة ما بين الواقع و الخيال، ليقدم محكي يعتمد على إبهار الموضوع و هو يحاول رصد الراهن - المجتمعي المحلي و الإقليمي و الدولي - في تناقضاته و اختلافاته و تقاطعاته من زاوية، و تحت الأضواء الكاشفة للتاريخ من زاوية أخرى، و ذلك ضمن نزوع كوني إلى تخيل الواقع، بتعدد حقائقه و تبدلاتها، و ما توحى به من تأويلات لإنتاج حكي تكميلي، لا هو نسخة تجريدية للموجود و لا هو محاكاة، وإنما هو محصلة مخيال مفكر يحاول استقراء الأحداث في تشرذمها و امتداداتها

379 - مخلوف عامر، اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف pdf، موقع ميهوبي:

Azzedinmihoubi.com

380 - حوار لعز الدين ميهوبي مع المجلة الثقافية الجزائرية.

381 - حوار لعز الدين ميهوبي مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766.

المتشعبة على كل من الذات و الهوية و التاريخ و اللغة و الدين و العجائبي و الأسطوري و الآخر و سوى ذلك، توقانا إلى تقديم رؤيا للعالم عن الأحداث الحقيقية بمنظور تخيلي تروم تنوير ساحة الرأي العام المحلي والإقليمي والدولي (القارئ الجماعي اللامحدود) بوجهة نظره كمفكر، و بموقفه حيال التطورات و التحولات الدولية، و بالموازاة و ذاك تعرية بعض الحقائق و كشف جانب من الملابس أمامه (الرأي العام)، و طبعا إذ نقول الرأي العام، نقصد بذلك مجتمع القراء اللامحدود، ذلك أن الكتابة التي تمتع من المرجعي الواقعي و الحقيقي بهذا الشكل و تسعى "... إلى تحويل الحياة إلى حكاية بهذا التعميم المفرط في الأدبية، هو من أجل استمرار التأويل و دحض المعنى الواحد أو الحقيقة العامة، كما لو أن هذه الحياة هي صفحة بمساحة لا محدودة، بيضاء متروكة لكل الأجيال كي تصوغ عليها و حولها أكثر من فهم و إدراك..."⁽³⁸²⁾.

هكذا تتراءى "اعترافات أسكرام" تعزف على كل الأوتار وتتبنى عديد القضايا، ضمن صوغ كتابي يحتفل بالتجريب الشخصي، مرمى تهديفه المتلقي الجماعي، يلتقط عناصره المفتتة من أشكال عدة ثم يولدها في متخيل يبلور مظاهر التفاعل والحداثة دون أن يتخرج من الفواصل الموجودة بين الحقيقي والمتخيل، ودون أن يكثرث للحوازر الدينية والاجتماعية ما بين الشعوب، إنه صوغ منساق كل الانسياق وراء خدعة الكتابة المتواطئة مع عواطف القارئ و آفاق انتظاره.

رابعا: التيمة (الموضوعة):

إلى هنا - أي بمعية التيمة - تلتئم صورة القارئ الجماعي على شكلها النهائي، حيث نجد المبدع يتوجه إليه بخطابات متنوعة، تتجاذبها و تتقاذفها قضايا و مسائل متنوعة أيضا، وهو في خضم ذلك شغله الشاغل أن يوصلها إليه بكاملها، و لكن بتقنية التقسيط و التجزئ، و بمفهوم أدق لقد تجنب "ميهوبي" إرسال القضايا و الحقائق التي يحتفل بها صنيعة إلى قرائه دفعة واحدة و اختار بدل ذلك، التوجه إليهم بكل خطاب (اعتراف) على حدى، محتكما في ذلك - حسب ما يبدو مما يرشح به المسرود - إلى اعتبارين رئيسيين، اعتبار أول يعود إليه هو في الأساس و إلى عملية التلقي في حد ذاتها، مرده أنه أراد أن لا يثقل على قرائه، و اعتبار آخر أملت طبيعة المحكي نظرا لعدة دواع أهمها:

- الزخم الموضوعاتي لكل اعتراف.

- تنوع الاعترافات واختلافها عن بعضها البعض.

- خصوصية كل مروي، التي تفترض بالضرورة خصوصية في التلقي.

اتكاء على هذه الاعتبارات ارتأى المبدع أن يخضع البناء المعماري للمسرود لطبيعة الهندسة التي تقتضيها الموضوعات المبرمجة من ناحية، ولمقتضيات حال التلقي من ناحية ثانية، ولذلك اتخذت الشكل الآتي:

أول الأمر - أي في اعتراف صالح النازا - اختار الكاتب أن يضع قارئه الجماعي في معين المحكي و هو على صوره العامة، المتمثلة في الإطار الزمني و الحيز المكاني و طبيعة الأحداث

من جانب، و أن يعرفه على شخصيتي الساردين اللذين سيتكفل أحدهما بالسرد الخارجي (السارد/ القارئ) و الآخر بالسرد الداخلي (السارد/ المشارك) من جانب ثاني، ثم في ذات الآن أي و هو يهندس الجانبين يستشعر متلقيه بعدد الرسائل المشفرة ضمن قصة "صالح النازا"، منها رسائل ذات صلة بالمتلقي الجماعي الجزائري، و منها رسائل تعني القارئ الجماعي اللامحدود ككل (العالمي). ففي البداية جنح المبدع إلى تخصيص متلقيه في القارئ الجماعي الجزائري تحديداً، مثلما يشي بذلك مضمون الرسائل و القضايا التي يتحدث عنها الكاتب في الاعتراف، ذات الصبغة الجزائرية البحتة، بدءاً بالمشاكل التي يحيا في كنفها المجتمع الجزائري (كالبطالة، و الإهمال الأسري، و سرقة الأطفال، اللجوء إلى العرافات و الدجالين)، فمروراً بالموروث الشعبي و التاريخ و العادات الجزائريين في كنف المجتمع الجزائري بعامة و الأسرة التارقية بخاصة، فانتهاء إلى الشخصيات الفاعلة في المحكي و الأماكن ذات الطبيعة الجزائرية الخالصة (أنظر رؤيا العالم لأكثر تفاصيل).

و لكن و لأن هذا الصنيع كله الذي يعالجه الكاتب ينتمي إلى زمن الحلم، و في نفس الوقت يمتح من تجليات العولمة، تتسع دائرة القارئ الجماعي لخطاب الاعتراف لتشمل المتلقي الجماعي العالمي، نتبين ذلك من مثار حيثيتين أساسيتين، إحداها تضاعف اهتمامات الكاتب، أثرى تجاوزها المحلية إلى العالمية في إدراجها لقضايا الساعة ذات الطابع العالمي، و أخرها تطلعاته التي نلفها بلا حدود، تحاول أن تصل إلى أبعد نقطة ممكنة، سواء و هي تؤوب بذاكرة هذا القارئ إلى أحداث الماضي القريب الدولية، "أحداث الحادي عشر من سبتمبر، و سقوط بغداد و اغتيال صدام حسين، الحرب على أفغانستان"، أو سواء و هي تستقرئ الأحداث وفق استشراف مستقبلي، موجهة أنظار القارئ ذاته إلى معين التحولات التي سيكون عليها العالم في كنف السنوات المقبلة، مثل ما هو الشأن لتلك الحقائق الفريدة من نوعها التي تبسطها أمامه، "كاكتشاف ضلوع المخابرات الأمريكية في أحداث الحادي عشر من سبتمبر من خلال اعتراف عناصر استخباراتية بذلك، تراجع الهيمنة الأمريكية أمام العودة الروسية إلى الساحة، ظهور أقطاب جديدة تمثلها ألمانيا، الصين، (إسقاط النيزك)"، أو سواء و هي تقدم نبوءات استفزازية، تغري القارئ أينما وجد على أن يحملها على محمل من الجد، من قبيل (نبوءة مقتل بن لادن، تعرض أوباما للاغتيال و حصوله على جائزة نوبل للسلام، حوار الشمال جنوب...).

فهذه التطلعات المخيالية تجلي بكل وضوح أن صاحبها يسعى إلى الوصول إلى أبعد قارئ ممكن من العالم، بمعنى القارئ الجماعي اللامحدود، القارئ المعولم، أو بالأحرى الذي تحاول الرواية عولمته و هي تحاول القيام بما تقوم به الوسائل التكنولوجية الإعلامية الحديثة، كوسائل التواصل الاجتماعي (فايسبوك، تويتر)، و لا غرابة في ذلك طالما أن الوسائل نفسها أصبحت توفر النص الرقمي، و الرواية الرقمية، و تتيح فضاءات الترجمة باللغات المختلفة.

في المرحلة الثانية يطالعنا الكاتب بمذكرات "أنطوان مالو" الموسومة "عين الزانة"، و فيها يتوجه إلى القارئ الجماعي دائماً، و لكن الجزائري و الفرنسي تحديداً، مستعيداً في حضرتها تفاصيل الذاكرة الجريحة بصوت الفرنسي "أنطوان" -ابن الجلاذ نفسه- و هو يعترف بجرائم بلده

و آبائه و أجداده في حق الجزائريين، ليقول للأول من خلاله أن كثير الفرنسيين من أبناء الأجيال اللاحقة التي تلت الاستقلال، و حتى من أبناء المعمرين أنفسهم يجهلون حجم الفظائع التي ارتكبتها فرنسا إبان احتلالها للجزائر، و لذلك يتوجب الأمر مخاطبتهم و اطلاعهم بهذه الحقائق لتغيير رؤاهم اتجاه تاريخ بلادهم، عبر انتشار الصورة المزيفة من أذهانهم و استبدالها بالصورة الحقيقية بفصولها المخزية من هذا التاريخ، و من ثم الدفع بفرنسا إلى الاعتراف بجرائمها بواسطة أبنائها، و على الأخص منهم أبناء الضحايا الذين عاشوا مرارة الحرمان و الفقدان للأب أو الجد، كونهم يعرفون أحسن من غيرهم ماذا يعني الاحتلال، و الدليل على ذلك حسب الكاتب موقف "أنطوان مالو"، الذي عندما اطلع على شناعة ما صنعه أبوه و جده، وقف إلى صف الضحية و استهجن ما قامت به عائلته العسكرية.

أما القارئ الجماعي الفرنسي فيوجه إليه الكاتب دعوة صريحة بضرورة إعادة النظر في تاريخ فرنسا العسكري بصفة عامة، وبشأن الجزائر بصفة خاصة، للدفع بحكام فرنسا إلى الاعتراف بجرائمهم التي ارتكبوها في حق الأبرياء العزل. ولكي يكون الخطاب شديد الوقع عليهم و يصيب أهدافه منهم، يوجه الدعوة إليهم بلسان فرنسي مثلهم يعرف جيدا معنى احتلال الآخر، باعتباره يعد ضحية من ضحايا المأساة على صورها الأخرى أو جانبها الآخر الخلفي، الذي كثيرا ما تغيبه الأحداث التاريخية أو بالأحرى يكتنفه التعتيم و الطمس لسبب من الأسباب، إنه الوجه الذي يعري حقيقة الجلاذ من الداخل في كنف ما يجنيه على عائلته قبل الآخرين (مأساة عائلة أنطوان).

إن خطاب الكاتب هنا يتغيا تحريك الجانب النفسي والضمير الإنساني لدى الفرنسيين من خلال موضعتهم في صورة المأساة (مأساة الحرب) في شقيها التجريديين الاثنين، شق الضحية و شق الجلاذ نفسه، وهو يطالعهم بمشاهد تآكل عائلة الجلاذ "أوليفيرا" (موت الأب، جد منكسر يهزمه الموت، أم خرساء...)، كأنه بذلك يقول للقارئ الفرنسي، أنت أيضا معني بالمأساة الجزائرية بطريقة أو بأخرى، سواء من قريب أو من بعيد، طالما أن عائلة "أنطوان مالو" ما هي إلا نموذج مصغر للكثير الكثير من العائلات الفرنسية التي أذاقت أسرها مرارة الحرمان و اليتيم والحسرة...وما إلى ذلك.

و مجملًا فإن "ميهوبي" أحسن صنعا عندما أثث مرويه بلسان الآخر الفرنسي، ذلك أن القارئ الفرنسي لن يتقبل بسهولة رؤية فرنسا التي تتغنى بالمجد التليد، و رؤية آبائه و أجداده في تلك الصورة القاتمة التي تقدمها المذكرات، لو جاء المحكي على لسان شخصية جزائرية، لأنه سيعتبر ذلك مزيدة و تجنيا، أو أنه مشوب بالذاتية، أو يعتقد أن الرويا التي يتلقاها هي رؤيا الشخصية نفسها، وبالتالي رؤيا مؤلفها الساخط على فرنسا و على تاريخها، بينما عندما يتلقى الحقائق من طرف ابن جلدته يختلف الأمر كونه سيقتنع بمصادقية الصورة، خاصة و أن هذه الصورة يوردها راوي ضحية تجرع آلام اليتيم و الفراق، عاش تفاصيل عائلته و هي تتهاوى وتتآكل.

والأمر ذاته ينسحب على القارئ الجزائري، فهو الآخر يستحيل أن يجري الاعتراف بصوراه المقدمة التي يتمظهر فيها "أنطوان" صاحب وسطية واعتدال ناظم على فرنسا، لو كان المتكلم في النص شخصية جزائرية، لسبب وجيه هو أن السياسة الفرنسية (التي يعرفها هذا القارئ) تتوجه

عكس التيار المتحدّث عنه في النص، كونها لا تجرّم احتلالها للجزائر بل تمجده، ولا أدل على ذلك من قانون التمجيد الذي أصدره البرلمان الفرنسي في السنوات الأخيرة، أما والاعتراف يأتي من شخصية فرنسية لازالت ذاكرة عائلتها معلقة في أحوال الماضي الفرنسي، وهي تحمّل هذا الماضي مسؤولية ووزر ما آلت إليه الأمور، فإن المحكي قد يحمل إمكانية تصديقه وتقبله.

على هذه الشاكلة يحدد منتج النص قارئه الجماعي في الاعترافين المستقلين، ثم ينتقل إلى تحديده بشكل آخر في الاعترافات مجتمعة، حيث يتجاوز الإطار الضيق إلى إطار آخر أوسع وأشمل في مضمار رؤيا أعمق يصطنع لها أجواء و فضاءات أرحب، فتعكس صورة عالمية شمولية، بموجبها يتمظهر القارئ بلا حدود، قارنا جماعيا من مختلف الجنسيات، يؤشر عليه المبدع في البداية بجمهور "أسكرام بالاس" (المتعدد الجنسيات) و شخصيات المعترفين (متعددة الجنسيات)، و يؤشر عليه لاحقا بمضامين الاعترافات التي يخصه بها كلا على حدى، و قد انتدب لكل منها راوٍ ينوب عنه يتكفل بروايتها، ضمن استراتيجية سردية كرس فيها التنوع على مستوى الأبطال/ الرواة، و على مستوى الأفكار، و على مستوى الجنسيات و الدين و الإيديولوجيا.

و الشكل التالي يوضح ذلك على أكمل وجه:

نوع القارئ الجماعي	التيمة المعالجة	الراوي الذي انتدبه المبدع
في هذا الاعتراف ينتدب المبدع بطل/ راوي كوبي، يستعرض في حضرة الجمهور العريض مسألة الحرية، ومتاعب النضال داخل القلاع المغلقة، ليعري أمامهم زيف الشعارات الثورية، وسماصرة هذه الشعارات وهم يكرسون سياسة الأمر الواقع بمناخها الاستبدادي المليء بالقهر والظلم واللامنطق، وغياب الديمقراطية، وتغيب الشعب، وكيف أن الإنسان في ظل هذه السياسة الجوفاء يقاد إلى السجون، ويتعرض للظلم والاضطهاد بسبب تهم واهية. وحتى يستقيم الحال وطبيعة المضمون من ناحية، ويستسيغ القراء ما يتواتر إليهم من بوح من ناحية ثانية، فقص المؤلف بطله الراوي شخصية الشاعر العالمي المتمرد، المسموع الصيت داخل كوبا وخارجها.	مسألة الحرية بعامة والنضال من أجل حرية التعبير والفكر بخاصة.	الكوبي "إيناسيو ميغوال غارسيا"، قصصه المبدع شخصية الشاعر العالمي
يتراءى قارنا عالميا بشكل عام، وعربيا مسلما تحديدا، ينقل إليه المبدع الصورة القاتمة التي يقيمها عنه الآخر تحت مضلة أحجية الإرهاب، منساقا وراء الدعاية الغربية والإنجيل الجديد، صورة تجعل جميع المسلمين في سلة واحدة (إرهابيين ينبغي الانتقام منهم).	قضية الإرهاب الدولي من منظور الآخر وفي كنف الإنجيل الجديد "إنجيل أمريكا"	الإسباني "رفانيل رامون غابريلا" يتقمص شخصية الفنان التشكيلي العالمي
بدوره هنا، يتراءى المتلقي قارنا عالميا ولكن في شكلين: - الأول قارئ جماعي غربي يحاول الكاتب إحاطته من زاوية بالأسباب والدوافع التي تضطر أبناء المسلمين إلى الالتحاق بصفوف الجماعات الجهادية، والتي منها سياسة الكيل بمكيالين التي تمارسها أمريكا وحلفاؤها، وكذا الظلم والاضطهاد للذان تسلطهما على رقاب المسلمين في كل من فلسطين والعراق وأفغانستان... ومن زاوية ثانية يكشف أمامه الوجه القبيح الذي تخفيه أمريكا عنه وعن الشعب الأمريكي أو تدعي أنه لأغراض أمنية، وجه البطش والتنكيل ومصادرة حق الآخرين، وجه الخزي والعار وانتهاك الحرمات الذي ترتديه عندما يتعلق الأمر بالإسلام	قضية الجهاد تحت رايات وألوية متنوعة وقناعات مختلفة.	الأردني "أمين أبو راشد" المدعو "الأفغاني" يتقمص شخصية المجاهد في تنظيم القاعدة.

والمسلمين، وتلبسه بأقنعة مختلفة عبر مخبريها ومخافه استنطاقها، وسجونها الفضيعة (سجن غوانتانامو). وفي غمرة كل ذلك يلفت انتباهه إلى حيثيتين هامتين، الأولى أن الإرهاب صناعة أمريكية، والثانية: هي ضرورة التمييز وعدم الخلط ما بين المقاومة كفعل شرعي والإرهاب كفعل منبوذ. أما القارئ الثاني فيتبدى قارئاً جماعياً عربياً يقوم المبدع باطلاعه بالجوانب المخفية عن حياة الجهاد والجهاديين، تلك التي تجري أطوارها بعيداً عن الجند وصغار المتطوعين، بين قادة الجهاد المزعوم والاستخبارات الأجنبية، وعلى رأسها الاستخبارات الأمريكية، أو بتعبير أدق العلاقات المشبوهة لهذه الاستخبارات بتنظيم القاعدة والجماعات المسلحة ككل.		
وهنا أيضاً يتم فصل المتلقي إلى قسمين اثنين: قسم عام يجسده القارئ الجماعي العالمي، يؤوب بمعيته الكاتب إلى الإرث الذاكراتي للهوية والخصوصية اليابانيين، وفي ذات الوقت يستعرض أمامه مأساتي "ناكازاكي وهيروشيما"، موجهاً إليه رسائل ضمنية يدعوه فيها إلى إدانة أمريكا ومطالبتها الاعتراف بجرائمها في حق الشعب الياباني. وقسم خاص يتوجه فيه المبدع بصفة حصرية إلى القارئ الجزائري لافتاً انتباهه وواعيته إلى حقيقتين هامتين: إحدهما بأن ينبوع الحياة الموجود في باطن الصحراء لا ينضب (موت فقارة يعني ظهور فقارة أخرى)، وبالتالي الحياة لا يمكن أن تنضب في الجزائر. وأخرهما: أنه ما من سبيل للنهوض بالصحراء بشكل خاص والجزائر بشكل عام، إلا من خلال الاستثمار في العلم والتشجير عن السواحل في المقام الأول، وتجاوز المعتقدات الشعبية والخرافات الباطلة عبر نشر الوعي في الأوساط المجتمعية في المقام الثاني.	مسألة التنقيب عن الماء بالدرجة الأولى وقضايا التاريخ والمرير والموروث والهوية اليابانيين بالدرجة الثانية	الياباني "كوموري" من خلال "ساديكو"، يتقمص شخصية العالم الجغرافي

الفصل الخامس:

المتلقي/ القارئ الداخلي "تمظهراته واشكالاته"

-المتلقي/القارئ الضمني/الداخلي والقارئ الفعلي/الخارجي (تمهيد)

-المتلقي/ القارئ الداخلي "تمظهراته واشكالاته" في "اعترافات أسكرام"

1-القارئ الداخلي/"المروي له في مذكرات صالح النازا:"تين آمود".

2-القارئ الداخلي/"المروي له في مذكرات أنطوان مالو: "عين الزانة".

-القارئ الداخلي/المروي له "تمظهراته واشكالاته" في الاعترافات.

أ-في الاعتراف الأول/"الشاعر والجدران".

ب-في الاعتراف الثاني/"الفجيعة على أستار الكعبة".

ج-في الاعتراف الثالث/"تورا بورا".

د-في الاعتراف الرابع/"قدّيس الماء الأبدي".

✓ المتلقي/ القارئ الضمني (الداخلي) والقارئ الفعلي (الخارجي)

إذا كان السرد يعد الوظيفة الأساسية للسارد على مستوى النص، فإنه بصفة طبيعية وجدلية في الوقت نفسه يصبح التلقي الوظيفة المركزية للمسرد له، فطالما أن السارد شخصية ورقية يستمدّها الكاتب من مخياله وينفخ فيها روح التواجد بداخل العوالم الافتراضية للقصة، موعزا إليها صلاحية إرسال المسرد في شكله المكتوب، فإن هذا السارد محكوم بالضرورة في نطاق محكيه أن يستجيب للمسرد له باعتبار أن خطاب الـ (أنا) هو عمق لخطاب الـ (أنت)، أو بصورة أخرى باعتبار أن أي خطاب يقتضي مخاطبا.

وهذه الحقيقة أو بالأحرى المسلمة هي التي دفعت منظري نظريات القراءة و التلقي إلى إيلاء العناية البالغة بالقارئ، و أن يتنبهوا إلى أن هناك نماذج مختلفة لهذا القارئ، مما جعلهم يوضعون تصنيفات و عناوين شتى له، تتباعد من حيث الأسماء و المسميات، و لكنها تتقاطع من حيث المبدأ أو أرضية التلقي، بدليل إجماعهم على أن فعل القراءة يتجاذبه نوعان من القراء براني و جواني، أحدهما قارئ داخلي للنص الأدبي هو المروي له/ المسرد له الداخلي، و الآخر قارئ خارجي هو القارئ الحقيقي، "فهذا جيرالد برنس (Gerald prince) يطرح تساؤلا مفاده: لماذا نبذل جهدنا عند دراسة الروايات في التمييز بين الأنواع المتباينة للراوي... و لا نطرح الأسئلة قط على الأنواع المختلفة للشخص الذي يتوجه إليه الراوي بالخطاب، و يطلق "برنس" على هذا الشخص مصطلح المروي عليه (Narrât)، [ثم يقول] علينا أن لا نخلط بين المروي عليه و القارئ، إن الراوي قد يحدد المروي عليه بمصطلحات الجنس (سيدتي العزيزة) أو الطبقة (سيد) أو الموقف (القارئ في كرسيه) أو العرق (أبيض) أو السن (ناضج)، و من الواضح أن القراء الفعلين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع الشخص الذي يخاطبه الراوي، فقد يكون القارئ الفعلي عامل تعدين شابا أسود يقرأ في فراشه"⁽³⁸³⁾.

ولا يتطلب كلام "برنس" كبير تمعن لنفهم من طياته بأنه يقسم القارئ إلى نمطين اثنين، داخلي يسميه "المروي عليه"، هو شخصية متخيلة تؤشر عليها مؤشرات نصية بداخل المروي، وخارجي ينهض بعملية القراءة خارج النص هو القارئ الحقيقي بشحمه ولحمه.

و لكن و في ذات السياق نجد "أمبرتو إيكو" لا يبدي الوضوح كما "برنس"، إذ يضع القارئ المتخيل و الحقيقي على تماس واحد، لأنه ينظر إلى النص على أساس استراتيجية، ينظمها الكاتب و القارئ على حد سواء، و من ثم بمنظوره القارئ يعد طرفا أساسيا في معادلة خلق العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جانب المبدع، حيث يدرج "إيكو" "... الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين، أحدهما يركب رسالة و يقوم بإرسالها، و الآخر يتلقاها و يقوم بفك شفراتها، و إعادة بنائها بصورة عالم متخيل مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصية"⁽³⁸⁴⁾، وبصورة مبسطة هو يرى أن المبدع عندما يقوم بإعداد الاستراتيجية النصية، يعتمد

383 - د. أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص: 257.

384 - عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ص: 12.

على سلسلة من القدرات، هذه القدرات هي نفسها التي يستعملها قارئه، و هكذا يتوقع المؤلف قارئاً نموذجياً يستطيع أن يتعاون من أجل تحيين النص، بالطريقة التي يفكر بها المؤلف، أو بعبارة أفصح يستطيع أن يتحرك تأويلياً كما تحرك المؤلف توليدياً.

بينما "ولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser)، و إن كان بدوره لا يخرج عن إطار التوجه العام المقرر بتواجد القارئ بداخل أبنية النص، فإن المفهوم الذي يطرحه يحتكم إلى نمطين من القارئ: أحدهما "مستتر" مضمن بثنايا النص، يؤشر عليه النص بنفسه من خلال شبكة من أبنية الاستجابة، تحفز على تلقي الأثر وفق عناصر استقطاب يثيرها (النص)، و الآخر قارئ حقيقي يتقمص بصورة انتقائية القارئ الضمني (المستتر) عبر ما يتلقاه من معطيات ذهنية أثناء عملية القراءة تثير لديه استجابة معينة، و تأتي هذه المعطيات في شكل صور يفترض فيها أن توافق مقتضيات حال موسوعة القارئ/ المتلقي، إذ "لا بد أن تتلون... بلون (مخزون التجربة) الموجود عند القارئ، فإذا كان القارئ ملحداً فإن تأثره بقصيدة "وردز ورث" (Wordsworth) (حسب إيزر) لا بد أن يختلف عن تأثره إذا كان مسيحياً، بالمعنى الذي تختلف معه تجربة القراءة باختلاف التجارب الماضية"⁽³⁸⁵⁾.

و ما يستوقفنا عند هذا الطرح برغم ضبابيته و تغامضه أن "إيزر" (Iser) يشير إلى قارئ من شقين، الأول ضمني مكانه بداخل شبكة الأبنية النصية (قارئ داخلي)، و الثاني فعلي مكانه خارج النص (قارئ خارجي)، فأما هذا الأخير فإنه "يقع أثناء قراءته لنص ما تحت تأثير معتقداته ومبادئه، و أفكاره المسبقة، و وضعه الاجتماعي و تجاربه الماضية، فيما الأول أي القارئ (الداخلي)، يمكث... بعيداً عن تلك المؤثرات، و لعل "تيري إيجلتون" (Terry Eagleton) قد جانب الصواب عندما رأى أن كلا من "إيزر و بارت"، يجهل وضع القارئ في التاريخ، مشيراً أن كل القراء لهم أوضاعهم الاجتماعية و التاريخية، والطريقة التي يفسرون بها الأعمال الأدبية تتشكل بعمق نتيجة لهذه الحقيقة"⁽³⁸⁶⁾، و من ثم فإن القارئ الضمني عند "إيزر" في واقع الأمر ليس إلا القارئ الداخلي الذي يعتبر بزعمه "ليس شخصاً خيالياً مدرجاً داخل النص، و لكنه دور مكتوب في كل نص و يستطيع كل قارئ أن يتحمّله بصورة انتقائية و جزئية و شرطية، وهذه الشرطية (حسبه) ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، (لأن) دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنية النص التي تستدعي استجابة"⁽³⁸⁷⁾، فهو كمفهوم بتصوره يعد حالة نصية و فعلاً وظيفياً لإنتاج المعنى و في نفس الوقت "له جذور متأصلة في النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي، و يصح هذا حتى عندما تبدو النصوص كأنها تعتمد تجاهل متلقيها الممكن، و أنها تفحصه بفعالية. وهكذا يغتدي مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوباً يلزم القارئ فهم النص، وهو التجاوب الذي يعني تحمل القارئ الخارجي للقارئ الضمني/ الداخلي المبين نصياً.

385 - د. أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص: 258.

386 - نفس المرجع، ص: 258.

387 - إيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر، أحمد بوحسن، مراجعة، د. محمد مفتاح، بحث منشور بكتاب قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1970، ص: 212.

و إذا كان هذا هو مفهوم القارئ عند كل من "برنس" و "إيكو" و "إيزر" فإن نظريات القراءة و التلقي الحديثة، قد أثقلت الدرس النقدي بزخم لامتناه من أنواع القارئ تمخضت عنه العديد من المفاهيم و الأسماء و المسميات، جعلت النقد و الباحثين لا يستقيمون على رأي موحد، أو بالأحرى لا يتفقون على مفهوم محدد لهذا القارئ، إذ تجدنا تارة أمام قارئ جامع، البنية النصية هي التي تستدرجه إليها، وليست قراءته إلا ردود أفعال لمثيرات النص عند "ميخائيل ريفاتير" (Riffaterre)، و تجدنا تارة إزاء قارئ صاحب قدرات نصية إما لغوية أسلوبية و إما بلاغية ضمنية يواجه بها غموض النصوص و التواءاتها، و هو أحيانا قارئ مثالي (Didier Cost et roman ingardon)، أو قارئ تاريخي (Hans Robert Jauss) أو قارئ مفكك (Jacques Derrida). وأحيانا أخرى تجدنا أمام القارئ المستهدف (Wolff)، أو القارئ المخبر (Stanley Fish) informe، أو القارئ اللاعب (Michel picard)، أو المسرود له في السرديات (Gerald prince) وغيرها...

كما نلفي في حقل الممارسة الروائية الكثير من الروايات تعتبر قارئها جزءا من بنائها التخيلي والجمالي، له دور لا يقل أهمية عن دور السارد أو أي شخصية روائية أخرى، بل منها التي تتوجه مباشرة إلى قارئها، وتفرد له زيادة على ذلك أوصافا وتحديدات خاصة لاستدراجه من حيث لا يدري إلى قراءتها (388).

ولا تتوقف الطروحات بخصوص القارئ عند هذا الحد بل تطالعنا بتجاذبات أخرى منها أن "بيتسون" يعد العلاقة بين الكاتب و القارئ علاقة ذات بعد ذهني، تنطلق من الأول إلى الثاني ثم تأخذ مسارا عكسيا من الثاني إلى الأول، يقوم فيها القارئ بإعادة خلق العوالم الافتراضية الكاملة للعمل الأدبي، فهو يرى أن "القارئ يتلقى النص المكتوب و يفهم دلالاته على قدر استعداده، ويعقب هذا الفهم شعور بالوحدات المتكررة التي يستولي إيقاعها تدريجيا على ذهن القارئ و ينقله إلى المرحلة التالية، و هي الدخول إلى الإيهام أي الخضوع لمنطق النص الأدبي و العيش في عالمه على أنه عالم خيالي، و هنا يصبح بوسع القارئ أن يكون صورة كلية عن العمل" (389)، تضاهي الصورة المبدئية التي تخمرت في المتصور الذهني للكاتب، و بالتالي يصبح بإمكانه إصدار الأحكام. و تجسد هذه العملية في جوهرها بتقدير "بيتسون" (Bitson) حركة عمودية للنص، تشتمل على ثلاث مراحل متلاحقة، فكرة في ذهن الكاتب، فنص مكتوب، فتحيين ضمني لمضمون النص في المتصور الذهني للقارئ/ المتلقي (390).

ومجملا على الرغم من التباين والاختلاف ما بين النظريات والتوجهات النقدية في تعاطيها مع القارئ، أي حول إشكال التلقي والموقع الذي يتمظهر عليه في العمل الأدبي، يظل شيان اثنان يصلان ما بين جميعها، الأول: أن هذه التصورات تظل تحديدات نظرية لا تمتلك لدى أصحابها أي وجود فعلي أو واقعي، بقدر ما هي كيانات نصية وافتراضية (Virtuelles) مثبتة في ثنايا

388 - كأن يرتشف سيجارة أو يأخذ فنجانا من القهوة، أو يتخذ وضعية جلوس معينة...

389 - نظرية التوصيل، ص: 259.

390 - نفسه، ص: 260.

النصوص. والثاني: أنها تتقاطع في المبدأ الوظيفي للقارئ، باعتبار أن كلا منها يتخذ من منه أداة وظيفية إجرائية لتحليل العوالم التخيلية والبنى الأسلوبية للنص الشعري، فمعظمها إن لم نقل جلها تعتبره عالم إثارة في العمل الأدبي، وتشترك في حيثية تواجده المجرد التي مؤداها بأنه مضمن في بنى النصوص. و من ثم فسواء أكان القارئ داخليا أم خارجيا، لم يعد ينظر إليه -كما كان عليه الحال في الدراسات الكلاسيكية- على أنه مجرد عنصر هامشي، وإنما عنصر محوري و فعال يحوز على الأولوية في الدراسات القرائية (391).

و بشكل عام أيا كان الشكل الذي يتقمصه القارئ و الثوب الذي يرتديه، فإن حضوره الداخلي ككيان مبنين بداخل النصوص (intro- textuelle) أمسى أمر محسوما و بإجماع النقاد قاطبة، فهو من زاوية يشكل طرفا في عالم الحكاية التخيلي، سواء تمظهر بطريقة مباشرة و صريحة من خلال جملة من العلامات الناطقة الدالة عليه أم بطريقة ضمنية غير صريحة، و من زاوية ثانية يعد وجوده (القارئ الداخلي) جدلي و إلزامي، أو بمعنى أدق دينامية تلازمية مرتبطة بتواجد الراوي، "... فعندما يتولى الراوي الخارجي الموازي للمبدع مهمة السرد، يبقى القارئ الداخلي مضمرا في ذهن الراوي أو المبدع، و قد تفلت بعض الكلمات أو طريقة التعبير التي توحى بوجوده، أما عندما يتولى الراوي الداخلي أو المشارك مهمة السرد فقد يتجلى واضحا للعيان في إحدى الشخصيات التي لا يكون لها دور في الرواية سوى الاستماع إلى الراوي و ما يقصه عليها، و قد يبقى مضمرا كما في الحالة الأولى" (392).

و بمعنى من المعاني فإنه يتقمص أحد الشكلين، إما ظاهرا و إما مضمرا، وهو ما سنحاول أن نستوضحه في كنف النقاط التالية، ولكن قبل ذلك لابد من تحديد المروي له ككيان في النص الروائي أولا.

المروي له: يجسد المروي له/ المسرود له كيانا قارا و أساسيا في أبجديات العمل الروائي، كونه الشخص الذي يروي له بوصفه "المنتفع من الحدث" (393)، فهو وإن كان قارئا متوهما في الغالب، فإنه يجيء ملازما من حيث الموقع للراوي في المروي (394)، فطالما أن هناك راوي ينهض بسرد الأحداث، فإن الضرورة تقتضي جدليا تواجده مروي له ينهض بفعل تلقيها، هو يمثل من حيث الجوهر متقبل المسرود الذي انكتب لحظة الإبداع أصلا لأجله و من أجله، وبمفهوم آخر "لولا وجود هذا القارئ الداخلي بمختلف مسمياته ضماني و مضمرو مروي عليه و مستمع تخيلي، لربما تبعثرت أطراف العمل الروائي، و ضاعت أجزاء منه، و لم تكتمل أجزاء أخرى، فافتراض المبدع أو الروائي لقارئ داخلي يحكي له، يجعله يحاول لملمة أطراف الحكاية و التدقيق فيما يرويها... و يحثه أيضا على محاولة إقناع هذا القارئ الداخلي بالعالم الذي يرسمه له" (395).

391 - روبيرت هولب، نظرية التلقي، ص: 137/136.

392 - نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص: 262.

393 - جيرالد برنس، المصطلح السردى، تر، عابد خزندار، المجلس الأعلى الثقافي، القاهرة، ط1، 2003، ص: 142.

394 - جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر، محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للطباعة الأميرية، ط2، 1997، ص: 268.

395 - نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص: 262.

و لكن ما تجدر الإشارة إليه ههنا، أنه ينبغي أن لا يقع الالتباس أو التداخل أو بالتدقيق الخلط بين القارئ الفعلي الواقعي، الإنسان البشري، وبين المسرود له الكائن الورقي التخيلي الذي يتراءى فقط ساعة قراءة العمل الروائي.

كما أن المروي له أيضا شأنه شأن الراوي، فهو بدوره قد يكون إحدى الشخصيات المركزية أو الثانوية، كما قد يتقمص رسالة ما أو فكرة بعينها أو يعبر على سبيل التخيل عن المجتمع ككل، أي عن مجتمع يتواجد محل تلقي لمروي السارد، ... و غيرها.

وفضلا عن هذا المروي له يأخذ ألوانا شتى من خلال صيغ وأشكال التمثيل نصيا، فهو يتلون ما بين عمل أدبي وآخر حسب الحاجة والضرورة السرديين، فقد يأتي مفردا يرتدي ثوب الشخص الواحد، وقد يأتي متعددًا يحيل على مروي لهم كثر يحيلون بدورهم على عدد من القراء، وبالتالي تلقي متعدد القراءات متنوع الدلالات (396).

وعلى هذا الأساس ليس من المبالغة في شيء القول بأن مكانة المسرود له قد تضاهي أو تفوق مكانة السارد في الصنيع الروائي نظرا للعديد من الأسباب، أهمها أنه في كثير المواضع والحالات "يحدد قبلها... نوعية من يريد أن يسرد عليه" (397)، كما أن مصير المروي في نطاق التقبل وإتمام دائرة المحكي بما فيها إثرائه منوط به.

1- المروي له الظاهر/ الممسرح/ المقصود:

يتقمص في هذه الحالة المسرود له إحدى شخصيات العمل السردية، التي تتمظهر في موقع تلقي للمسرد من السارد، و على هذا النحو يجيء المروي له الظاهر بنقيض المروي له غير الممسرح/ الضمني، متكشف المعالم، متجلي القسّمات، محدد الملامح بوصفه شخصية مشاركة تتلقى المحكي عن قرب و كذب (398).

2- المروي له المضمّر/ العام:

يأتي هذا المروي له مبنيا نصيا ولكن مستترا في الخطاب، فبالرغم من أنه هو المخصوص بالمروي من طرف الراوي لا يتمظهر بشكل صريح، لأن النص لا يؤشر عليه من خلال علامات محددة أو ملامح بارزة للعيان، بل يكفي بالتأشير عليه ضمنا في ثنايا الخطاب عبر جملة من القرائن الضمنية، أو بإثارة بعض الإيحاءات الدالة عليه، كونه مروي له يقبع خارج نطاق السرد في الغالب الأعم (399).

396 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988، ص: 371.

397 - إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنىات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 99.

398 - فاضل تامر، الصوت الآخر، (الجوهر الحوارية للخطاب الأدبي) دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992م، ص:

130.

399 - المرجع نفسه، ص: 138.

✓ القارئ الداخلي/المروي له مظهراته وإشكالاته " في "اعترافات أسكرام":

إذا كان المسلم به نظريا أن تواجد الراوي في العمل السردي – سواء أكان داخليا أم خارجيا – بوصفه مرسل الخطاب أو قناة الإرسال التي تبث أحداث النص، يقابله المروي له في الجهة الموازية، بوصفه قناة الاستقبال التي يوجه إليها المسرود داخل النص القصصي، فإنه على المستوى الإجرائي لا يبدو الأمر بهذا اليسر، ذلك أن إمكانية تحديد "المروي له" ليست متاحة بمثل إمكانية تحديد "الراوي"، بل نستطيع القول أنها تكاد تكون مستحيلة، نتيجة صعوبة الإسقاط الإجرائي على النص من زاوية، و نظرا لتداخل شخصية المروي له بشخصية القارئ الحقيقي والقارئ الضمني مع رهافة الخيوط الفاصلة ما بينهم من زاوية أخرى.

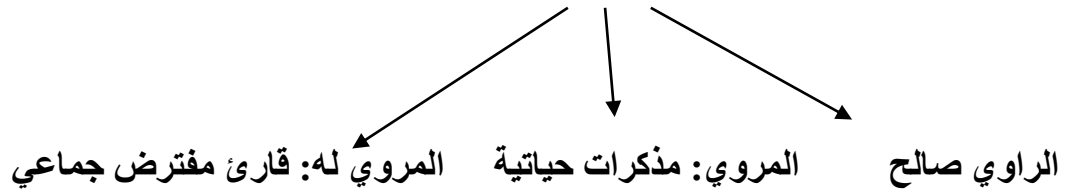
ولكن مادامت الضرورة تفرض التحديد في مسار التلقي، حتى نتبين الخيط الأبيض من الأسود، سنسعى جاهدين لتحديد " المروي لهم" المفترضين في "اعترافات أسكرام"، الذين يقفون قبالة الرواة الذين قمنا بتحديدهم.

وعند تأمل المسرود في العمل الضخم من الناحية البرانية السطحية يمكن القول أنه يوجد ثلاثة أقسام من المروي لهم، احتكاما إلى طبيعة المروي و الرواة في خضم نقاط التقاطع و التباعد فيما بينهما، و بتفسير أوضح إذا كانت مذكرات "صالح النازا" و مذكرات "أنطوان مالو" كلا منهما تقتضي "مرويا له"، كون كل واحدة تمثل كرواية قائمة بذاتها بعناصرها الشكلية الخاصة، ومكوناتها الزمكانية و الشخصوية، فإن الاعترافات الأربعة في مجملها تقتضي مرويا له واحدا، مادام مروي جميعها الذي احتضنه مكان واحد، و كان تحت سقف واحد و على منصة واحدة (أسكرام بالاس)، يتوجه إلى "مروي له" واحد أيضا هو جمهور الفندق متعدد الجنسيات.

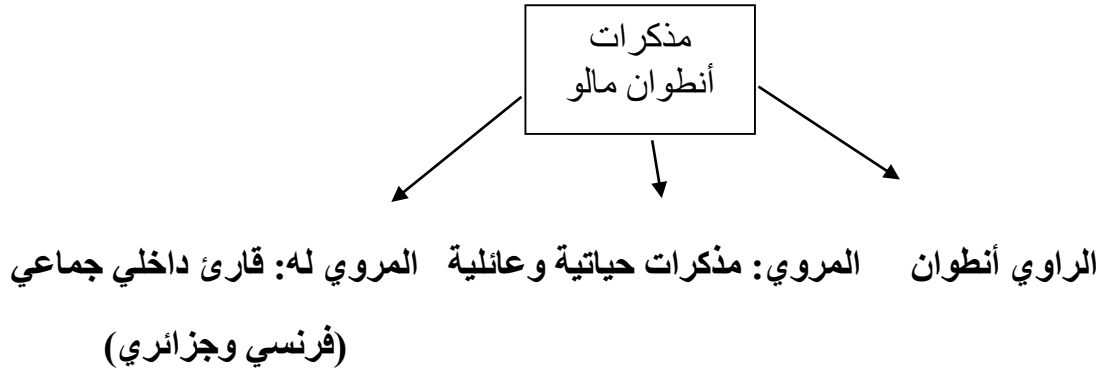
أما لدى تأمل المسرود من الناحية الداخلية فإننا نجد عدد المروي لهم يتجاوز بكثير التعداد السابق، وهو يفوق حتى عدد الرواة الستة، لأن هؤلاء الرواة يتحولون في مناسبات سردية إلى شخصيات تتقمص دور "المروي لهم".

ولهذه الأسباب وأخرى، سنتحدث عن المروي لهم الثلاثة، ونرجئ البقية إلى مواطن أخرى من الدراسة حتى نستطيع أن نلملم شتاتهم المتناثر في أرجاء النص، بمثل ما هو موضح في شكل الترسيمة التالي. (400)

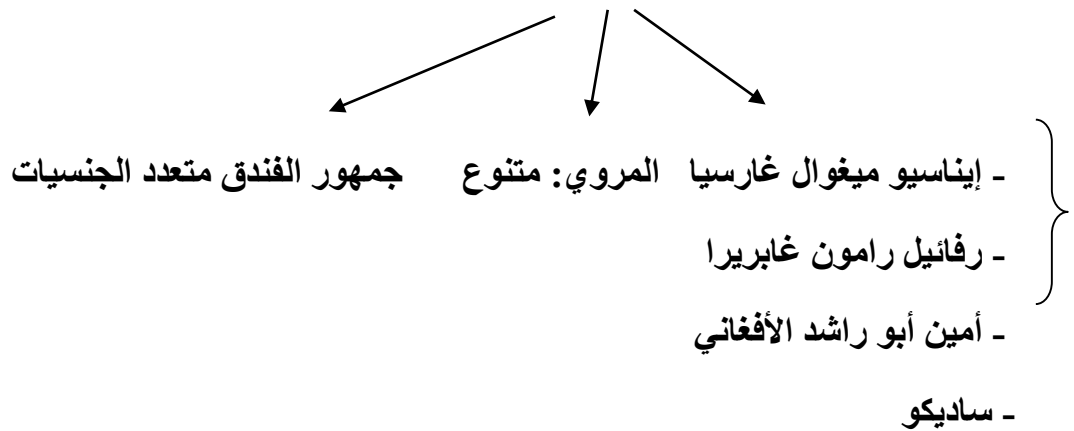
مذكرات
صالح النازا



مذكرات
أنطوان مالو



الإعترافات



1- القارئ الداخلي/المروي له في مذكرات صالح النازا "تين آمود":

في هذه الرواية يكفينا "المروي له" عناء البحث عنه كونه يتراءى علانية، حيث يؤشر عليه السارد من البداية مستخدما ضمير المخاطب. "...ربما أكون ثقيلًا عليكم... أنصحكم بتحملي... اعترافي أمامكم..." (الرواية/ ص: 5).

"... وأدرك أنني لن أكون مذنبًا سواء صدقتموني أم لم تصدقوني... إذ لا حيلة لكم معي... رجل مطافئ يريد أن يسرد أمامكم حكايته..." (الرواية/ ص: 5).

ويجلى الشاهدان أن الراوي المشارك يتوجه بصريح العبارة إلى قرّائه الداخليين، يتحدث إليهم بصيغة الجمع المخاطب وفي نفس الوقت بشكل حضوري، كأنهم موجودين فعلاً أمامه، وواضح من الخطاب أنه لا يفتعل هذه الصيغة اعتباطاً أو عفوية، وإنما عن سبق إصرار وترصد، نتبين هذا من خلال تكرار ضمير المخاطب في افتتاحية النص، الذي يدل على حضور المروي لهم بشكل صريح "عليكم... أنصحكم... أمامكم... لكم"، (الكاف والميم)، "صدقتموني (أنتم)، تصدقوني (أنتم)... إلخ.

وطبعا التواتر الظاهر لضمير المخاطب هنا قد لا يحيل فقط على تواجد المروي لهم في النص، بل قد يحيل على القارئ الخارجي كذلك، لأن شكل المروي يشعره أن الكلام موجه إليه، مما يجعله يتخلى عن موقعه خارج المسرود وينفذ إلى داخله ويلتحم به كأنه طرف منه أو فيه.

ولعل ما يعزز هذه الإحالة أن السارد الداخلي لا يكتفي بالإشارة إلى المسرود له فقط: بل يتعداه إلى إبرام اتفاق مسبق بمعنيته، ففي الوقت الذي يحدد من يتقصدهم بصيغة الجماعة، تشي عباراته الخطابية بطبيعة الاتفاق/العقد الذي يسعى إلى إبرامه وإياهم (المروي لهم)، إذ يعتذر منهم ويطلبهم بالمقابل بتحملة والصبر عليه إلى النهاية.

وهو ما يمكن اعتباره تحديداً من نوع آخر، يحمل في طياته أن الراوي يسعى إلى قارئ داخلي جماعي أي نعم، ولكن ليس أي قارئ، ولذلك يخصه بجملة من الصفات والميزات، إنه يرغب في قارئ يتحلى بالصبر والتحمل ويبقى مع المروي إلى النهاية. وكما لا تفهم رغبته فهما معكوساً أو تُؤول تأويلاً خاطئاً، يمرر طلبه برفق وليونة مصحوباً باعتذار مسبق.

ومن ثم فالمخصوص بالخطاب في هذه الحالة هو مروي له جماعي، ولكن في ذات الوقت معين ومحدود، يعكس في الحقيقة عبء المروي وثقله، لا في معانيه الخارجية المكشوفة: (رجل مطافئ يعترف)، وإنما في إرهاباته الجوانية ومحمولاته الضمنية، التي تسرد في واقع الأمر سيرتين إحداهما ذاتية تتعلق "بصالح النازا"، وأخرهما جماعية تروي حقائق الواقع – المحلي والعالمي – المرير، بما يكتنفهما من بوح مكاشفاتي مشفر عن صراع السارد مع ذاته نفسها، وهي تترنج ما بين الكوارث والفيضانات والحرائق الحقيقية التي تقاومها في حياتها المهنية، والحرائق الأخرى الداخلية التي تعيشها في صمت وتكتم مطبقين (أنظر رؤيا العالم)، وإدراكاً منه لهذا الثقل خصص

الراوي المشارك قراءه الداخليين بعناية، لأنه يعرف مسبقا بأنه ليس أي "مروي لهم" باستطاعتهم أن يدركوا خلجاته إن لم يكونوا أهل صبر وتحمل.

وبشكل عام المروي له الذي يمثل على هذه الشاكلة يسمى "المروي له شبه الممسرح"، لأنه ليس ممسرحا؛ أي شخصية من شخصيات العمل السردي، وإنما يتشبه بذلك باعتبار الراوي يخصه بالخطاب مباشرة عبر قناة الضمان الدالة عليه (401).

و بما أن الضمير الذي يحيل عليه في نص "تين آمود" قد جاء بصيغة الجمع المخاطب، فإن المروي له المعني هنا لاشك في أنه جماعيا (بمثل ما أشرنا إليه)، ولكنه يظل جماعيا وفقط لأننا لا نستطيع تحديده بدقة متناهية كون تأشيريات الكاتب عليه تأتي بصفة شمولية، فكما قد يحيل على فئة مجتمعية بعينها، بإمكانه كذلك أن ينسحب على جميع الفئات المجتمعية بأطيافها المختلفة وأيديولوجياتها وانتماءاتها ومستوياتها المتنوعة، ونقول هذا لأن المروي له ليس دائما كيانا خياليا قارا، فقد يؤثر على قضية ما أو فكرة معينة أو حتى مجتمعا بأسره، فجميع هؤلاء قد يخاطبهم القاص على سبيل التخيل الفني⁽⁴⁰²⁾. ونخال أن هذا ما جنح إليه السارد/ المشارك بالضبط – عبر صيغة الجمع المخاطب – فهو من جهة حدد "المسرود لهم" بصيغة الجمع، غير أنه من جهة ثانية ترك التحديد عائما، والترك هنا يرجح كفة الفكرة الأخيرة أي أنه يتقصد المروي له الجماعي بكل أطيافه، خاصة وأن من طبيعة المروي/ الاعتراف الذاتي توخى "المسرود له" المتعدد وليس المفرد.

وأيا كان شأن المتعدد الذي ينطوي عليه المحكي، مخصوصا أم عاما، فإنه في النهاية متعدد مما يستوجب الإقرار بكافة الاحتمالات التي تسفر عنها القراءات المتعددة الناجمة عن تنوع المعنيين بالمسرود⁽⁴⁰³⁾، الذين بالرغم من أن الراوي الداخلي يأتي على ذكرهم بصفة مباشرة مع البداية النصية فقط، إلا أن طيفهم الحضور لا يفارقنا وأحيانا نعد أنفسنا منهم، وما يكرس ذلك هو الحضور غير المباشر لهم في كل التفاصيل التي يسردها الراوي، سواء وهو يحكي عن تقاطعت بهم حياته أو عن حيز "تام سيتي".

"... أسكرام منطقة جبلية تبعد عن تام سيتي بحوالي ثمانين كيلومترا واشتهرت لدى أهلها والأجانب الذين يأتون إليها... أنها المكان الأفضل لمشاهدة شروق وغروب الشمس... في ربيع 2037 اختار رجل أعمال ألماني..." (الرواية/ ص: 33).

ومحكي كهذا يعتمد على الوصف الدقيق، ولا يتوانى فيه الراوي عن التعريف بالمنطقة وتقديم الحوارات التي تدور بين الشخصيات بملاساتها المفصلة، لا يمكن تصوّره من دون مروي له موجود بالفعل وبالقوة، وحتما ليس مفردا بل جماعيا أي "مسرود لهم"، يشعرنا بطيفهم بالإضافة إلى السابق من ناحية حركية القص التي لم تتوقف عند نموذج البطل بمفرده، بل ساقّت لنا نماذج

401- المروي له: الشكل، الموقع، الوظيفة، ص: 43.

402 - أمانة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، ط 1 1997، ص: 30.

403 - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988، ص: 371.

بطولة متعددة، ومن ناحية ثانية الإحساس الذي يرافقنا ونحن نتلقى المحكي، إذ ينتابنا أنه يخاطبنا ويتقصدنا بالحديث، كما أن ما يسفر عنه التفريع القصصي المتمخض عن المذكرات يؤدي نفس الغرض، حيث ننقل من حدود الراوي الأساسي إلى القص المضمن، ثم نعود إلى الأول وهكذا دواليك، وفي كنف هذا نجد إلى جانب الراوي المشارك/ صالح رواة آخرين داخلين، هم شخصيات مشاركة في العمل السردي "تين، أهتيغال، النادل عامر"، يوردون هوامش من المحكي على ألسنتهم، كما نجد السرد المدمج "وصايا، رسائل، مخطوطات". وفي كلتا الحالتين يتحول الراوي/ صالح إلى مروي له، يتلقى الخطاب من غيره أحيانا عن طريق الحوارات المسرحية المباشرة، التي تجري ما بينه و الشخصيات، و أحيانا مما يقف عليه أو يتناهى إليه من أخبار وأحداث وهو في وضعية الراصد المتابع لما يجري، أي إثر انزياحه إلى وضعية الراوي الخارجي الذي يتخلى عن صفة العليم، و يكتفي بما يخبره به الآخرون عنهم أو عن بعضهم، مستخدما عبارات "قالت لي،... قال لي،..." وأحيانا أخرى و هو في وضع القارئ للرسائل و الوثائق.

وفي هذه المواضع يتقمص السارد المشارك/ صالح دور "المسرود له المسرح"، فيتبدى له حضورا على مسرح الأحداث كمروي له مشارك، يتموقع بين الشخصيات الروائية وينتقل من شخصية إلى أخرى، وفق ما يقتضيه الموقف السردي.

ولا شك أن كل هذه التظاهرات تصب في مرمى المسرود لهم، فحتى لو لم يشر إليهم الراوي في البداية بصفة مباشرة يتراءى تواجدهم لا غبار عليه، من خلال القنوتات غير المباشرة، ومن خلال الأدوار التي يتقمصها السارد وهو بصدد نقل المسرود، سواء لدى تحوله إلى مروي له مسرح، أو عند تحوله إلى وضعية الراوي الخارجي غير العليم، أي وهو يروي ما يتلقاه من سواء، أو يعتمد على الرسائل بوصفها إحدى الوسائل التي يتجلى فيها دوره كمروي له مسرح، وفي نفس الوقت راوي يسرد إلى المروي لهم المحكي من مصدر معلومات مسنود، يعلل الحدث ويفسره.

2-القارئ الداخلي/المروي له في مذكرات أنطوان مالو: "عين الزانة":

لما كانت هذه المذكرات لا تأتينا عبر قناة الراوي الداخلي/ الأساسي "أنطوان مالو" فقط، بل من خلال قنوتات أخرى لرواة ثانويين، يتداولون على السرد بصفتهم شخصيات روائية، إما فاعلة في الحدث السردي وإما شاهدة عليه، فإننا مع تواتر المسرود لا نقف على "مروي له" واحد، وإنما على متعدد، فالسارد الداخلي يضعنا أمام مجموعة من الشخصيات تتبادل الأدوار فيما بينها حوارا وسردا، مضيفا على محكيه طابع الحياد، وذلك وفق دينامية تجعلنا بالرغم من هيمنته على السرد لا نشعر بحضوره إلا في مواطن معينة، أبرزها تعليقاته الخارجية وحالات الوصف ومواضع سرد المعلومات التاريخية.

وبعبارة أخرى فإن مخطوط "أنطوان مالو" الذي يتضمن سيرته العائلية ويتولى "صالح النازا" قراءته، تتوالد منه مخطوطات ورسائل، معهما ننساق مع التفريع القصصي الذي يحيلنا على سرد بوليغوني تعدد فيه الأصوات، مما يجعلنا نتلقى التفاصيل المذكراتية من أطراف أخرى.

وبمعية هذه التمهصلات السردية نلفى أنفسنا أمام مستويين اثنين من الرواة، مستوى أساسى من الرواة والمروى لهم، ومستوى ثانوى من الرواة والمروى لهم يتفرع عن الأول.

فأول الأمر أو بالأحرى فى خضم المستوى الأساسى، يتمظهر "صالح" يتقمص دور الراوى الخارجى، يتموقع كقارئ للمخطوط، وهو ما يوضع المروى له فى صورة القارئ إجمالاً، باعتبار أن السرد المذكراتى لا يطالعنا بشخصية تتلقى المحكى منه (صالح).

ولكن ما إن نخلص من البداية النصية، حتى ننسى الراوى "قارئ المذكرات" الذى يتحول إلى مروى له، يتلقى المسرود من الراوى الداخلى المشارك/ أنطوان نفسه، والحال هذه نضحى أمام طرفين يتمظهران فى وضع "المروى له"، الأول: هو الشخصية الورقية "صالح" التى تقوم بفعل القراءة، والثانى: القارئ الداخلى المتماهى معها، الذى يفترض فيه أن يتلقى المحكى من القناتين معاً، قناة الراوى الخارجى "قارئ المذكرات"، والراوى الداخلى صاحب المذكرات.

أما على المستوى الثانوى فتجدنا ننتقل بين مجموعة من الرواة الداخليين هم "جون بيار" و"البشير الحركى" والخادمة "جانيت" والجد "أوليفيه" و"الميلود" والسائق "مخلوف" ووالده، يتبادلون أدوار السرد فيما بينهم من خلال حوارات مباشرة، أو بواسطة الرسائل، وفى معظم الحالات نجد "أنطوان" هو المروى له، وفى أقلها "مارى روز".

والجدول التالى يبين المستويين معاً فى أجلى صورة لهما:

الراوي	المروي له	نوع المروي	موضوع المروي
صالح النازا	القارئ خارج النص	مخطوط "أنطوان مالو" (الدفتر)	مذكرات حياتية وعائلية وتاريخية
أنطوان	صالح/ القارئ	مخطوط "أنطوان مالو" (الدفتر)	مذكرات حياتية وعائلية وتاريخية
جون بيار	أنطوان	رسائل الأب	يحكي عن فترة وجوده في الجزائر إبان الثورة التحريرية
الميلود	أنطوان	لقاء مباشر	يحكي عن والده البشير الحركي، ومسعود السطايفي ويورد أحاديث عامة
البشير الحركي	أنطوان	لقاء مباشر	يحكي عن حياة الضياع التي يحيها وعن علاقته بجون بيار، وكيف كانت نهايته مع الجنود الفرنسيين بمعركة عين الزانة.
الجد أوليفيه	أنطوان	وصية الجد	حياته بين المجد العسكري الزائف وخيانة فرنسا مع الألمان.
الوالد جون بيار	أنطوان	مذكرات جون بيار	حياته العسكرية في حرب الجزائر.
أنطوان	ماري روز	لقاء مباشر	علاقة الحب التي تجمع بينهما.
ماري روز	أنطوان	لقاء مباشر	علاقة الحب التي تجمع بينهما.
الخادمة جانيت	أنطوان	لقاء مباشر	حياة الجد، وعلاقة جون بيار (والد أنطوان) بكاترين (أم أنطوان).
السانق مخلوف	أنطوان/ ماري روز	لقاء مباشر	حياة والد مخلوف بالسجن أيام الثورة

والتفجيرات النووية بالصحراء الجزائرية.			
حياة محمد بالسجن، ومأساة التجارب النووية بصحراء الجزائر.	سرد تاريخي	مخلف/أنطوان / ماري روز	محمد التارقي

و مثلما هو موضح في الجدول، أبرز ما يطالعنا به المستويين هو تواجد نمطين من المروي لهما، الأول: مروي له ممسرح يتراءى في أغلب المواضع السردية مجسدا في شخص "أنطوان مالو"، الذي يتموقع في النص كسارد و مسرود له في نفس الوقت، و كونه شخصية مركزية واضحة الملامح و محددة القسمات، تشاهد و تتلقى الأحداث و تشارك فيها، و كذا تنهض بدور البطل، فإنه يعد مروي له ظاهر و مخصص⁽⁴⁰⁴⁾. أما الثاني فهو بعكس الأول، مروي له غير ظاهر/ عام⁽⁴⁰⁵⁾، يشعرا بوجوده في البداية "صالح"، ولكنه سرعان ما يتماهى لاحقا مع "أنطوان" في مضمار السرد، و بمعية هذا التماهي تتعدد الأمور و يلتبس علينا التحديد، بيد أنه باعتبار كل من "صالح" و "أنطوان" ساردين لذات المسرود⁽⁴⁰⁶⁾ فإننا لا نجد من تفسير إلا أنه لكل منهما قارئه الداخلي الخاص، الذي يخصه الأول بالمسرود قارئ جزائري جماعي، ونحدده "بالجماعي" بالاحتكام إلى ما وقفنا عليه في مذكرات "صالح" الموسومة "تين آمود"، فيما الذي يروي له الثاني/"أنطوان" هو القارئ الداخلي الجماعي الفرنسي.

و على هذا الأساس يمكن القول أن الأول يخاطبه المبدع "الكاتب" من خلال "صالح النازا"، بينما الثاني يخاطبه الراوي/ الشاهد/المشارك، و سمات هذا القارئ تختلف باختلاف الجهة المخاطبة.

فأما الجزائري فيترأى في ثوب ابن الضحية يتلقى أصداء الذاكرة الوطنية ببعديها الاثنين، تارة متأملا في التاريخ البطولي الذي صنعه آباؤه و أجداده، وتارة متتبعا للفصول المخزية التي صنعتها فرنسا الاستعمارية بوطنه، و بين تخوم هذا وذاك يحاول المبدع أن يرصد أمامه الوقائع الذاكراتية بحذافيرها، و يبسط بين يديه الأحداث بصورها التجريدية كما حدثت أول مرة، مستعينا بالمرجعي الحي في صورة المسرود التاريخي بشقيه البطولي و المأساوي، البطولي تجسده أحداث "عين الزانة" التاريخية الحقيقية، و المأساوي تجسده التفجيرات النووية بصحراء الجزائر.

واللافت للانتباه في هذا الحيز أن القارئ الداخلي يكاد يتطابق مع القارئ الخارجي، بل بوسعنا القول بأنه يتبدى نسخة طبق الأصل عنه، و يأتي تطابقهما من منطلق المعرفة المشتركة ما بينهما، فكلاهما مطلع على صنيع أجداده و على جرائم فرنسا، و لعله لهذا السبب نلقى هذا القارئ الداخلي – ليس كما الرواية الأولى – مضمرا في ذهن الراوي، وبمعنى أوضح لا نجد إشارات واضحة تدل

404 - فاضل تامر، الصوت الآخر "الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي"، دار الشؤون الثقافية، بغداد ط1 1992، ص: 120.

405 - المصدر نفسه، ص 138.

406 - أحدهما قارئ للمذكرات، والآخر راوي ذاتي.

عليه داخل النص، ماعدا أن المروي يرهص عليه، فنشعر بوجوده الهلامي و حضوره الطيفي، وعلى الأخص في اللحظات التي يتناهى إلينا صوت المبدع الموجه إليه بين ضفاف السرد من خلال القارئ الثاني، أي القارئ الفرنسي الذي يخاطبه الراوي الداخلي/ المشارك "أنطوان".

"...هل كان والدك يتحدث عن الظروف التي جرى فيها التفجير؟

.. قل لي هل كان لوالدك موضوع آخر يتحدث فيه غير تفجيرات إن إيكر؟..." (الرواية/ ص 208).

وخطاب الشاهد الموجه إلى "أنطوان"، وعبره إلى المروي له الفرنسي يعلن صراحة عن المروي له الجزائري بين ثنايا الكلام، فقد كان بإمكان السائق "مخلوف" أن يقول لـ "أنطوان": "... وهل كان له من موضوع آخر سوى التفجيرات..." مجيبا على قدر السؤال، أما وقد كيّف السؤال بمنظوره الخاص، فهذا يعني تدخل المؤلف، وتدخله يُحيل المحكي على القارئ الداخلي الأول كما الثاني.

نتأكد من هذه الحقيقة مع تواتر السرد في قصة "التفجيرات النووية"، إذ ونحن بصدد تلقيها من طرف الرواة الداخليين متنقلين بين هذا وذاك، نعثر على أحدهم يدعى "صالح القبائلي" يخاطب المساجين بالقول: "... أكون صريحا إن قلت لكم ... إسمحولي..."، ثم عندما يؤوب السرد إلى "محمد التارقي" (البطل) يقول: "... لن أحدثكم طويلا عن حياة السجن..." (الرواية، ص: 209).

وبالعودة إلى النص نلّفي أن من يتموضع في وضعية المروي له ليس "أنطوان" فقط، بل "مخلوف" كذلك باعتباره يطالعنا بأنه مجرد واسطة يروي مروي تناهى إليه من طرف والده "محمد التارقي"، أي هو الآخر شأنه شأن أنطوان يرتدي ثوب الراوي والمروي له في آن واحد، ولقد أتاح لهما تبادل الأدوار موقعهما السردى كونهما شخصيتين مشاركتين، فالمشارك عندما ينهض بوظيفة الإرسال يحدث أن ينتقل من "...موقع الراوي لحوادث معينة إلى موقع المروي له في فصل آخر، ووحدته السارد من خارج القصة الذي لا يستطيع أن ينتقل إلى موقع المسرود له، المروي عليه وفي هذه الحال يلتبس المسرود بالقارئ أيا كان..." (407).

و بناء عليه بوسعنا القول أن، أحدهما يقوم مقام القارئ الداخلي الفرنسي المفرد الذي ينسحب على الجماعة، و الآخر يقوم مقام القارئ الجزائري الذي بدوره يعبر عن القارئ الداخلي الجماعي برمته، ولعل ما يجلي ذلك بأكثر وضوح اصطناع ضمير المخاطب من طرف "محمد التارقي" ،اثرى مواصلته لسرده الذاتي بعد أن يورد قصة "صالح القبائلي"، وبمعنى أدق لئن كان مبررا استخدام "صالح القبائلي" لضمير الجمع المخاطب، بوصفه يخاطب عددا من المساجين، فإننا لا نجد مبررا لاستخدام "محمد التارقي" له، و على الأخص أن من يتكفل بمسروده هو "مخلوف"، وقد أشر على السرد في البداية بعبارة "...قال لي والدي..."، و بالتالي فالمخصوص بمروي السارد/ المشارك محمد ههنا هو المروي له الجماعي "المضمر"، باعتبار أن السارد في هذا

407 - جبرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر محمد المعتصم وآخرون، دار الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط3
ص: 268.

الاطار لا يروي إلى جماعة ممسرحة و محددة في السرد التاريخي المضمن، تجسدها شخصيات معينة أو جمهور أو ما شبه ذلك، وإنما هو يحكي لابنه فقط (مخلوف).

أما القارئ الداخلي الثاني/الفرنسي فهو الآخر لا نلفى له معالم ظاهرة، ولا غرابة في ذلك لأن وجوده في النص ليس مقصودا لذاته بذاته، بقدر ما هو من أجل غيره كما تشي بذلك المذكرات في مواطن كثيرة، فالكاتب استعان بالسارد المشارك "بطل المذكرات الفرنسي، و قارئه الداخلي الفرنسي بغرض خدمة المسرود له الجزائري، فهو عبر محكي الأول للثاني يقول بصفة غير مباشرة للثالث: تأمل شهادة الفرنسي للفرنسي عنك أيها الجزائري، اقرأ اعترافات الآخر ابن جلاد الأمس عن المأساة التاريخية التي كان والده وجده ضالعين فيها، و كيف أنه بالرغم من ذلك لا زالت بلده تتعنت في الاعتراف بجرائمها، (408) اقرأ لتعرف أن الإشكال ليس في الشعب الفرنسي في حد ذاته، و إنما في من يسوسونه و يديرون شؤونهم.

وعموما هذا القارئ الداخلي تكفي الملامح السيمائية لشخصية أنطوان للتدليل عليه، سواء بصورة ضمنية مثلما هو الشأن للحالات التي يبدي فيها الانفعال والدهشة مما يتناهى إليه عن فرنسا الاستعمارية، وهو في وضعية استقبال للخطاب من الراوي الشاهد "مخلوف" والرواة الآخرين (البشير الحركي، رسائل الجد، مذكرات الأب)، أو سواء من خلال التأشيرات العلنية المكشوفة، أين يتراءى يسوق لخطاب التعاطف مع الجزائريين، بعد اكتشافه لحقيقتهم ووقوفه على ما فعلته بهم فرنسا.

"...كنت أتابع مخلوف وهو يروي حكاية أبيه... وأقول: لقد كذبوا علينا حين أوهمونا أن فرنسا لم تسئ إلى الشعوب التي استعمرتها..." (الرواية/ ص: 232).

"... هؤلاء الناس البسطاء لا هم لهم إلا أن يعيشوا سعداء مع الدومينو والقهوة الباردة، ماذا فعلت بهم فرنسا سأفصحها..." (الرواية/ ص: 236).

ويتضح جليا من الخطاب وبما لا يترك أي مجال للشك، أن وجهته الإرسالية تتقصد القارئ الداخلي/ الجماعي الفرنسي، وذلك لاعتبارات شتى، منها في المقام الأول أن القارئ الجزائري يعرف فضائع فرنسا وجرائمها الحربية ضد الإنسانية، ومن ثم فهو ليس بحاجة إلى إعادة تذكيره بها، و في المقام الثاني أن "أنطوان" يسعى للإدلاء بشهادته إلى الفرنسيين كما الجزائريين، فمسروده يعد سيرة ذاتية و مذكرات عائلية، و من طبيعة هذا المسرود أن تكون مقصديته محيط الراوي و مجتمعه بدءا و الآخرين لاحقا، و فضلا عن هذا وذاك لدى تأمل الخطاب في حد ذاته نجده أكبر من حجم القارئ الواحد الأوحـد - وإن كان جماعيا- فما تطالعنا به ثناياه أن السارد لا يورد سيرته العائلية بغية ترجية الوقت أو ليقدم اعترافا ذاتيا محضا، و إنما ليحيط المروي لهم الداخليين من أبناء جلدته - الذين سيتحولون إلى قراء خارجين عندما يطلعون على المذكرات - بوقائع مثيرة عن حقبة تاريخية مريرة، انعكست سلبا على عائلته فراحت تتهاوى و تتآكل شيئا فشيئا

408 - وقد يحمل هذا الخطاب في طياته بعض المبالغة، ولكن يعبر في نفس الوقت عن رأي بعض الفرنسيين الشرفاء، والأدلة في هذا الشأن موجودة، ومراد الكاتب ليس هذا في اعتقادنا، وإنما أن يؤثت شهادة من طرف الآخر في الوقت الذي لا زالت فرنسا تأبى الاعتراف بجرائمها.

بدءاً بالأب الذي يموت على أيدي الثوار، فمروراً بالأم التي تصاب بعاهة مستديمة، فانتهاه إلى الجد البائس المهزوم، وحقائق أخرى كلها مرارة و مأساوية، تغياً بتبليغها لهم أن يعري من زاوية باطن العائلات المستعمرة من الداخل من خلال تعريته لعائلته و نشره لغسيلها علناً، ومن زاوية ثانية أن يفضح الفكر الاستعماري في تجلياته الجنائية القاتمة و مخلفاته المأساوية على الطرفين الضحية والجلاد معاً، عسى أن يكون ذلك عظة و تذكرة لهم، و من ثم دافع لمراجعة الفكر الاستعماري الاستغلالي، الذي لازال يتبجح به البعض على شاكلة التيارات المتطرفة.

ومن هنا رسالة الراوي لا ينبغي أن تقرأ على أنها تتغياً كشف المستور أو إظهار المظموس فحسب، بل على أنها تحاول أن تذيب المسكوت عنه في أوساط القراء وعلى الأخص، الذين يمثلون الجانب الإيجابي المفتقد، ممن يؤثرون الإنسانية على الذاتية، وينتصرون للحق بدل الباطل ويعترفون بالسلبات على مرارتها.

وفي جميع الحالات والأحوال يمكن القول أن العلاقة الحوارية بين الراوي والمروي لهما (الفرنسي والجزائري) لا تشوبها شائبة، كون المسرود الذاكراتي يؤجج بؤرة محورية، تستجدي من جانب بعث مقاربة تاريخية بين الذات الجزائرية و الذات الفرنسية، و من جانب آخر تتطلع إلى بعث حوار آني أو بالأحرى مستقبلي ما بين الأنا و الآخر، المجسدين لنموذجين لم يكونا طرفاً في الصراع التاريخي، أحدهما ابن الضحية و الآخر ابن الجلاد، أي تتطلع إلى حوار ما بين جيل الأبناء وليس الأباء.

✓ القارئ الداخلي/المروي له "تمظهراته وإشكالاته" في الاعترافات:

باعتبار أن الاعترافات الأربعة جميعها يحتضنها فندق "أسكرام بالاس"، وتتم على نفس المنصة التي شيدها مالكه "أدولف هوسمان" خصيصاً لنزلاء الفندق والجمهور الذي جاء للاستماع والاستمتاع بأحاديث المعترفين بمناسبة ليلة رأس السنة الميلادية، فإن الجمهور يفترض فيه هو المروي له الظاهر أو الممسرح مبدئياً، بيد أنه لدى تأمل الاعترافات بمعزل عن بعضها البعض، نجدها تتجاوز هذا، ذلك أن كلا منها يتفرد بخصوصيات معينة، وينماز بميزات محددة على مستوى التيمة والشكل السرديين، الشأن الذي أفضى إلى رواة ومروي لهم آخرين.

فالبناء الهندسي الذي سيج به المؤلف الرواية، جعل مسرود المعترفين يقيم علاقتين بمعية المسرود له، إحداها ثابتة يشترك فيها محكي جميعهم، تختص بتوجيه الخطاب إلى المروي له الجماعي العام الممسرح، ألا وهو الجمهور، وأخرهما متحولة انتدب فيها كل راو معترف قارئه الداخلي المخصوص، أي خصه بمروييه سواء أكان هذا الأخير مفرداً أم جمعا.

وعلى هذا الأساس ينبغي الإشارة إليهما معاً، حتى نستوفي الإجراء حقه.

أ- المروي له العام المشترك: ولنفاه يمثل في النصوص الأربعة كمروي له جماعي ظاهر غير محدد القسمات والملاح، إلا أنه مع ذلك نعرف مما يشي به السرد أنه متعدد الجنسيات، فنزلاء ورواد الفندق قدموا من مختلف أصقاع العالم، منهم من جاء بغرض قضاء رأس السنة الميلادية

بمنطقة الأسكرام، ومنهم من جاء للاستمتاع بأروع لحظتي شروق وغروب شمس، ومنهم من استقطبتهم مسابقة الاعترافات...
"... انتظرت مع الناس في تام سيتي ليلة رأس السنة، وصارت عيوننا شاخصة نحو الفندق... حيث تتم اعترافات النزلاء الوافدين من كل الجهات..." (الرواية، ص: 105).

ولقد جسد الكاتب هذا الضرب من المروي له عبر تقنيتين سرديتين، تقنية التأشير الخارجي التي تولى أمرها الراوي الشاهد (صاحب المخطوط) "أنطوان مالو" مع بداية كل اعتراف، وتقنية اصطناع ضمير المخاطب من قبل المعترفين أنفسهم بين الحين والآخر، في المواضع التي يتوجهون بالخطاب مباشرة إلى الجمهور القابع أمامهم.

ففي الحال الأولى بالرغم من أن كل راوي/ معترف استأثر بمرويه بصفة كلية، كما يبدو ذلك من الشكل الظاهر للسرد، نجد أن الراوي الشاهد/ أنطوان مالو أثر أن يستهل كل اعتراف بتقديم موجز، يحدد فيه الملامح الخارجية لشخصية المعترف، ويؤكد على التواجد اليهودي له ولجمهور الفندق بصفتهم "المروي لهم".

"... بعض من في القاعة صار يردد اسم الكوبي ففهمت أن له شهرة ما..." (الرواية/ الاعتراف الأول، ص: 259).

"... لم يكن الإسباني قريبا من كرسي المكاشفة... فما إن نودي عليه حتى وقف وتقدم... فلم يفهم الناس سبب ذلك..." (الرواية/ الاعتراف الثاني ص: 359).

"... وعندما أضاف هوسمان قائلا: المدعو أمين أبو راشد الأفغاني صار الجميع أكثر اهتماما..." (الرواية/ الاعتراف الثالث، ص: 443).

"... عم القاعة صمت، رفعت ساديكو رأسها، ووزعت ابتساماتها الرقيقة على الحاضرين..." (الرواية/ الاعتراف الرابع، ص: 531).

والشواهد الأربعة التي نجد لها ما يقابلها مع نهاية كل اعتراف أيضا، تدل بطريقة مباشرة على التظاهرات التجسدية لجمهور المسرود لهم.

وإذا كانت هذه التقنية اكتفت بالتأشير على المروي لهم فقط مع كل بداية ونهاية نصيتين، فإن التقنية الثانية نلفاها تأتي مكملة للأولى، ذلك أن اصطناع ضمير المخاطب من قبل الرواة في إشارة منهم إلى مخاطبيهم، المتمثلين في الحفل الجماهيري الذي تغص به قاعة المكاشفة، يصادفنا في مواطن مختلفة من مساحة السرد، أغلبها في بداية ووسط الاعترافات، مع تفاوت في التوظيف بين اعتراف وآخر.

"... جلس الكوبي... ابتسم و نظر في جهة صاحب الفندق و قال: هل تأذنوا لي في تدخين سيجار كوبي؟..." (الرواية، ص: 359).

"... لا تنظروا إلي، كما لو أنني سأحدث عن أمر لا يفكر فيه إنسان عاقل..." (الرواية/ الاعتراف الثاني، ص: 359).

"... ربما يسأل بعضكم كيف لي أن أنتقل هكذا دون أن يضايقتني الأمن الأردني..." (الرواية/ الاعتراف الثالث، ص: 443)

"... سأحدثكم عن كوموري ليزداد حبكم له وللماء، ولأهل هذه الأرض..." (الرواية/ الاعتراف الرابع، ص: 531).

وتشير الشواهد بكل وضوح أنه في مجمل الاعترافات يتمظهر الرواة وهم يخاطبون المروي لهم بشكل حضوري، عبر استعمالهم لضمير المخاطب المدلل عليهم، "... هل تأذنوا لي (أنتم)..."، "... لا تنظروا إلي (أنتم)..."، "... يسأل بعضكم (الكاف)..."، "... سأحدثكم (الكاف)...".

وإذا رמنا الحقيقة فإن طريقة توظيف ضمير المخاطب، لا تؤثر على وجود المروي لهم الافتراضيين في هذه النصوص فحسب، بل على القارئ الخارجي كذلك، فهو الآخر يستدرجه الضمير من حيث لا يعلم إلى أجواء النص، لما ينتابه من شعور يكرس لديه فكرة بأنه معني بالخطاب.

و كما أشرنا آنفاً قد لا نجد لهذا الضرب من المروي له علامات و ملامح محددة، كون الراوي/ الشاهد و الرواة المشاركون (المعترفون) يكتفون بالإشارة إليه عبر التقنيتين السابقتين دون سواهما، ولكن مع ذلك فإنه بالاحتكام إلى بعض المؤشرات النصية يمكن اعتباره مروي له "ظاهر و مخصوص" ومتنوع أيضاً، يأتي في صدارة هذه المؤشرات تواجد شخصيتي الراوي الشاهد/ أنطوان و شخصية "فاطمة المغربية" ضمن تعداد الجمهور، إذ الأول لا يتموضع في الاعترافات كراوي فحسب، بل كمروي له أيضاً شأنه شأن الجمهور، أما الثانية فنلغاها في وضعية المروي له حصرياً، وقد أشر عليها السرد من خلال المعترف الثاني "رفائيل رامون غابريلا" (زوجها)، الذي كان يتوجه إليها بخطاب مخصوص بين الفينة و الأخرى. فهاتين الشخصيتين تعبّران من زاوية عن تنوع الجمهور باعتبار أن الأول فرنسي والثانية عربية (مغربية)، وتعبّران من زاوية ثانية عن قيمة المسرود بالنسبة إلى كل منهما، وبعبارة أدق إذا كان "أنطوان" يعد مسرود له عادي ككل الجمهور، فإن "فاطمة" في الاعتراف الثاني تعتبر "منتفعة من الحدث" (409) بتعبير "جيرالد برنس"، كونها مقصودة بالحكي.

ب- المروي له المخصوص (المتحول): بالرغم من أن الاعترافات الأربعة تتوجه إلى نفس المروي له الممسرح والثابت، ألا وهو جمهور الفندق، فإن كلا منها يستأثر بمروي له آخر مخصوص يمتاز عن غيره، وبمعنى أوضح هذه الاعترافات وإن كانت تشترك في المروي له العام العلني فإنها بالمقابل تختلف في المروي له المضمّر أو المقصود، وهوما سنجلّيه في الآتي.

409 - جيرالد برنس، المصطلح السردى، تر عابد خزندار، المجلس الأعلى الثقافي، القاهرة، ط1 2003، ص: 142.

أ-القارئ الداخلي/المروي له في الاعتراف الأول "الشاعر والجدران":

في الاعتراف الأول الموسوم "الشاعر والجدران" ومع أنه لا يسعنا الجزم قطعاً بأن هناك مروي له داخلي واضح المعالم، لأنه لا يوجد خطاب مباشر يعلن عنه صراحة، فإنه بالمقابل يمكن القول أن اشتغال الراوي ضمن الاستراتيجية السردية التي تبناها على بناء آفاق من التوقعات للقارئ، وتركه لجملة من الفراغات والفجوات عن سبق إصرار وترصد في مساحات هامة من النص، يحيلنا على قارئ داخلي مبين نصياً. وبتفسير آخر اعتماد الكاتب عبر الراوي المشارك – الشاعر الكوبي – على هذه التقنيات يعد في الأساس استراتيجية تخيل لمسرد له، افترض وجوده أمامه لحظة شروعه في شطحاته الكتابية، أي لحظة توهمه الإبداعية، فالشخص الذي يسرد له ليس بالضرورة أن يكون ممسرحاً أو مؤشراً عليه بمثل السابق، فقد يكون وهذا ديدن الكتاب في الغالب الأعم " ... قارئاً متوهماً... "(410)، يتموقع في المستوى القصصي نفسه الذي يقبع فيه السارد، تموقعاً يحيل عليه وفي ذات السياق يميزه عن القارئ الخارجي، سواء استطاع الأخير أن يسد الفراغات أو استعصى عليه ذلك.

وبمعنى من المعاني إن الروائي في نص "الشاعر والجدران"، لم يرغب إدارة دفعة اعترافه بشكل مباشر، فاصطنع بوساطة الراوي والتخيل السرديين "قارئاً مبيناً نصياً" ذا مهمة محددة، ينهض بدور المروي له في نطاق حيز التوقعات الذي أثاره لديه من جهة، ومن خلال ملئه للفراغات وسده للفجوات التي تركها له من جهة ثانية، وذلك عن قصد حتى يجعل منه شريكاً في إنتاج الاعتراف وصناعة الأثر الأدبي وليس مجرد مخاطب.

نتبين هذا من مستويات نصية مختلفة، لعل أبرزها العنوان، والشخصيات، وتيمة الثورة.

فعلى سعيد العنوان يتبدى وبما لا يدع أي مجال للشك، أن المؤلف حرص كل الحرص " ... أن يحمل عنوانه ضللاً أبعد مما تشي به الكلمات المباشرة، فإذا اختار الكاتب الشاعر، الفنان لأنه – ومن المفروض – أن يكون أكثر تمرداً على الأوضاع وأكثر تشبهاً بالحرية، والجدران تشير إلى السجن الذي دخله الشاعر فعلاً، ولكن بما أن الأمر يتعلق بكوبا فلعله ينظر إليها كآخر قلعة للشيوعية، جدران إيديولوجية وسياسية، بقدر ما تدفعه إلى المقاومة، تدفعه أيضاً إلى التغرب والعيش في مكان آخر... "(411)، ومن ثم فالروائي بوساطة العنوان "الشاعر والجدران" هو في الواقع يثير آفاقاً من التوقعات بالنسبة لقارئه الداخلي المفترض، الذي يخصه بمحكي البطل "إيناسيو ميغوال غارسييا" متوخياً استجابات من لدنه، كأن يحدث بمن هو هذا الشاعر، وما علاقة شعره بالجدران، أهو السجن؟ أم جدران التسلط والديكتاتورية، أم جدران الصمود والمقاومة... أم ماذا؟

410 - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ط1، 1985، ص: 111.

411 - مخلوف عامر، اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف pdf، موقع ميهوبي.

Azzedinemihoubi.com

و "المروي له" وهنا انطلاقاً من موقعه (الافتراضي) وبمجرد طرحه لهذه الأسئلة أو ما هو على شاكلتها يجد نفسه من حيث لا يدري يندمج في مدار الحكاية، مندفعاً إلى الإصغاء بشكل أفضل إلى السارد، عساه يلتقط منه بعض الإشارات والقرائن التي يستطيع بموجبها محاصرة تساؤلاته، وملأ البياضات المتروكة له عنوة، وبالتالي بناء تصور واضح المعالم عن الشخصية المعنية ببيت القصيد.

ولكن لأن الأمر لا يكتمل على هذا الصعيد ينتقل الكاتب إلى المستوى الثاني، أي مستوى الشخصيات عاملاً على تنظيم تقديم الحكاية الروائية لقارئه الداخلي المفترض، وحتى تلتزم البؤر المكشفتة مع الاستراتيجية النصية، ينتدب الروائي الراوي الشاهد/ صاحب المخطوط لتقديم البطل المعترف، مستعملاً نفس أسلوب الإثارة في التأشير على المروي له، حيث يعتمد هذا الراوي في موجز سردي إلى توصيف مثير لشخصية البطل الكوبي، معطياً الانطباع بأنها شخصية غير عادية، أو بالأحرى مهمة أو ذات شهرة عالمية.

"... هذا الكوبي يبدو عليه الوقار... بعض من في القاعة صار يكرر ... ففهمت أن له شهرة ما، ربما لم يسعفني الحظ في معرفته، ولكنني شعرت وهو يتقدم بخطى بطيئة، أن للرجل تاريخاً كبيراً..." (الرواية، ص: 259).

وتقديم بهذا الشكل لا يبدو أنه يحيل على شيء أكثر من إحالته على مخاطبة الراوي لقارئه الداخلي، فهو يريد بعباراته الاستفزازية أن يثير لديه عنصر التشويق، ويُشعره بأهمية المحكي الذي سيأتي.

وما يجعل الحيلة تنطلي على المروي له، أن الراوي الشاهد نفسه -بإيعاز من الكاتب- يدعي بأنه لا يعرف الشخصية المتفردة، وبالمقابل يضعه في صورة أن جمهور الفندق يعرفها، وبهذه الطريقة يثير حفيظته ويجعله في غير حل من أمره، ملزماً بتتبع المسار الحكائي إلى النهاية إذا ما أراد التعرف على الشخصية المهمة برفقته، باعتباره فور الانتهاء من تقديمه للشاعر سينقلب بدوره إلى مروي له، وهكذا يتماهى المروي له غير الممسرح مع المروي له الممسرح.

وعندما يمسك الراوي المشارك بزمام السرد يستمر مسلسل المناورة، إذ بدل أن يجيب عن تساؤلات قارئه الداخلي بأن يسرد قصته أمام الحضور، يكتفي في عجالة بذكر السبب الذي أدخله السجن، و الزمن الذي قضاه به، ثم يعرج على سرد قصة "إيناسيو" صاحب الحانة، التي قبل أن ينتهي من حيثياتها - التي تتكلم عن مواطن كوبي كان والده من صنّاع الثورة، ثم وجدا نفسيهما على الهامش - نكتشف أن هناك تشابهاً في الأسماء ما بين صاحب القصة المضمنة، والشاعر/ المعترف، وأغرب ما في الأمر أنه عندما ينتهي منها ويؤوب إلى قصته، نكتشف أن اسم "الراوي" "أليسيو" وليس "إيناسيو". وجميع هذه المراوغات والمناورات لا نجد لها من مبرر عدا أنها تأشيريات ضمنية على المروي له غير الظاهر، الذي سيتساعل مرة أخرى، من المعترف هنا؟ لماذا تتشابه أسماء البطل مع صاحب الحانة؟

ولأنه لا يجد إجابة يضطر إلى متابعة المسرود، باحثاً عن مكان العلاقة ما بين الاسمين، ولكن عوض أن يعثر عليها يأتيه التأكيد من الراوي، بعد أن يؤوب إلى حكايته متحدثاً عن لحظات إلقاء القبض عليه أمام حانة "كاستيلا"، بأن اسمه "أليسيو أرماندو بيدروز" وليس "إيناسيو ميغوال غارسيا".

"... قال الشخص الطويل، وصحح الرجل ذو النظارات السوداء: بل نحن من المخابرات..."

وأنت أليسيو أرماندو بيدروزو؟ نعم أنا هو" (الرواية، ص: 264).

ومع ازدياد تغامض السارد تتعمق أسئلة القارئ الداخلي، بوتيرة تأخذ بعداً ديكالكتيكياً، حيث يعمل الأول على افتعال المناورة محاولاً استدراج القارئ إلى أبعد نقطة ممكنة، بينما يعمل الثاني على تفكيك خيوط المناورة مبتغياً الوقوف على مراد السارد في أقرب نقطة ممكنة. ولكي تتواصل لعبة الندية ما بين الخصمين اللدودين – إن صح التعبير – وتظل قائمة، لا يكشف الراوي عن التشابه الكامن في الأسماء، بل يحتفظ بذلك لنفسه محيلاً المروي له على كفاياته القراءاتية واستدلالاته الخاصة، كأن يرجئ مثلاً التشابه إلى علاقة الصداقة التي تجمع "أليسيو" بـ "إيناسيو"، أو يرجئ الأمر إلى علاقة الشاعر بالحانة أو رابط القصة عينه، طالما أن كلا منهما تجرع خيبة الثورة الكوبية بعد أن كانا يتوسمان الخير فيها.

و جل الاحتمالات السابقة التي تبينها الاستراتيجية النصية، و التي يتوقع الراوي قبلاً أن يقيمها المروي له عن المروي، تحت الراوي على متابعة السرد للكشف عن الحدث، من خلال الحوار الذي يدور بينه وبين المخبرين في مخفر المخابرات، و أثناء ذلك يتعرف المروي له على التهمة الموكلة إلى البطل، فينساق مع مسرود الحوار و قد تأكد رسمياً أن المعني بتفاصيل الحدث هو "أليسيو" و ليس "إيناسيو"، غير أن انسياقه لا يلبث أن يصطدم بمعلومات مثيرة تدفعه إلى التساؤل من جديد، بدءاً من التهمة الواهية التي عنوانها "معاداة الثورة"، وهي في الواقع ليست إلا كلمات تفوه بها "أليسيو" في حالة سكر، فمروراً بالمحقق الذي يزوج به في السجن وهو صديق الطفولة "أوليفيرا"، فانتهاه إلى العبارات التي تحمل رسائل مشفرة و طرزها السارد بكثير البياضات.

"... ماذا تعني بأوصيته خيراً؟

- يعني أن لا يتجاوز سقف العقوبة (...) وهي لا تقل عن نصف عمرك و زيادة.

- تقصد عشرين سنة (...)

- مازلت قويا في مادة الحساب يا أليسيو (...)

- لو كنت أحسن الحساب ما كنت في هذه الزنزانة (...)" (الرواية/ ص: 272).

وهكذا يجد القارئ الداخلي نفسه مرة أخرى مجبراً على مجازاة الراوي، باستصدار أسئلة جديدة من قبيل، كيف لبضع كلمات تفوه بها، لم تكن إلا "... سقط جدار برلين فمتى يسقط جدار

كاستيلا... " أن تزج به إلى التحقيقات فالسجن، كيف لم تشفع له صداقة الطفولة التي تربطه بضابط المخابرات "أوليفيرا"؟ لماذا البياضات والكلام المشفر؟

وحتما للإجابة عن الأسئلة سيضطر القارئ الداخلي إلى تشييد افتراضات واسعة في متصوره الذهني عن طبيعة النظام الكوبي، وهامش الحرية، وعلاقة القرابة وسواها... من ناحية، يجد نفسه من ناحية ثانية ملزما بالإصغاء إلى الراوي حتى النهاية، لمعرفة مدى صحة توقعاته، وهو يقوم بلملمة أطراف الحكاية بغية بلوغ الحقيقة، تماما بمثل ما يساور مشاهد يتابع بشغف مسلسلا تلفزيونيا، إذ لدى نهاية كل حلقة منه يتوقع وقائع معينة، بناء على ما توقفت عنده الحلقة السابقة، ولكنه لا يكتفي بما يتوقعه، بل يجد نفسه مشدودا إلى اقتفاء المسلسل إلى النهاية ليتأكد من صحة توقعاته، و عندها كما قد يظفر بالمتعة الناجمة عن مطابقة توقعاته لأحداث المسلسل، كونه يشعر بأنه كان مع المنتج و شاركه في إنتاج عمله، قد يحدث العكس و تقصم شعوره خيبة انتظار بسبب انحراف توقعاته عن الأحداث النهائية، مما يجعله يشمئز من النهاية التي آلت إليها الأحداث، حيث يساوره أن المنتج صرف عنه النظر في ترتيب حوادث العمل السينمائي⁽⁴¹²⁾.

بهذه الطريقة، مستثمرا خبرته في مجال كتابة السيناريوهات السينمائية، يؤسس "ميهوبي" هيكل السرد في روايته مستتبعا تقنية بناء القارئ نصيا، من خلال راوي يشرف على تنظيم العملية بالنيابة عنه، يحجب المعطيات التي يرى بأنه يجب إخفائها أو تأخيرها، ويقدم المعطيات التي يرغب في تقديمها.

وحتى تأخذ التقنية مسارها على أكمل وجه، ويدحض كل الشكوك عن تدخلاته السافرة، يشتغل على تحقيق الانسجام بين عدد من الوظائف، الوظيفة المرجعية المركزة على التيمة، والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقى، وكذا الوظيفة الشعرية المرهضة على الرسالة عينها، مخرجا العملية ككل عبر قناة راوي مشارك، يوهم القارئ بتقمصه لأدوار مختلفة، فاعلا في الحدث أحيانا، ومفعولا به أحيانا، وشاهدا أحيانا أخرى، ومروي له في حالات معينة.. إلخ، كما هو مبين في الجدول التالي:

412 - د/ أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي، ص: 271.

الراوي	المروي له	الواسطة	التيمة (الموضوعة)
أنطوان مالو	القارئ بشقيه الداخلي/ المفترض والخارجي بصفة عامة	المخطوط	الملاحم الخارجية للمعترف والحال التي كان عليها جمهور الفندق
المعترف أليسيو أرماتدو بيدروزو	- جمهور الفندق - القارئ الداخلي المفترض	- لقاء مباشر مع الجمهور - الاعتراف من خلال مخطوط أنطوان	مذكرات حياتية وعائلية: قبل السجن، في السجن، وبعد السجن
إيناسيو ميغوال غارسيا	أليسيو ومن خلاله الجمهور والقارئ الداخلي	لقاء مباشر في الحانة (حانة كاستيلا)	هوامش من حياته وحياة والده "ميغوال غارسيا" عن علاقتهما بمخاضات الثورة الكوبية
الضابط أوليفيرا	أليسيو ومن خلاله الجمهور والقارئ الداخلي	لقاء مباشر في مخفر المخابرات	حوار عن التهمة الموجهة إلى أليسيو وعن الثورة الكوبية
القاضي سيفيرو أريناس	أليسيو ومن خلاله الجمهور والقارئ الداخلي	لقاء مباشر (بالمحكمة)	تهمة أليسيو وحديث عام عن الثورة وقادتها
مارغريتا	أليسيو ومن خلاله الجمهور والقارئ الداخلي	رسالة	عن سبب انتحارها
بعض المساجين	أليسيو ومن خلاله الجمهور والقارئ الداخلي	لقاءات مباشرة	حديث عن التهم الموكلة إليهم وأشياء أخرى

وفي كل مقطع سردي، على طول المساحة التي يشغرها السرد، نلفاه بادئ ذي بدء يصرح بمعلومات شحيحة أو مبتورة، مفتعلا إثارة توقعات قارئه المتخيل، ثم يتصنع لاحقا الإجابة عنها أو إتمامها في المقاطع التي تليها، وهكذا دواليك بدنيامية تستعرض الأحداث وفق التقسيط المريب – إن جاز لنا هذا التعبير –، إذ لا هي تمسك بها إمساكا تاما ولا هي تتركها تنساب دفعة واحدة، كونها تصطنع أسلوب التجزيئ والتقطير في إرسال المعلومات، وتمارس على المحكي التشخيص العلاماتي، والغاية من وراء ذلك، هي تحفيز المتلقي على التساؤل المتجدد الذي يفضي به إلى استنطاق الصمت الاستعاري المقيم في استدارات الاعتراف و ضفافه، ليتمكن من ملء البياضات التي بها يكتمل البناء النصي. نتأكد من هذا آخر المطاف مع النهاية الواضحة التي تؤول إليها أوضاع المسرود، حيث تعدد السارد تقديم نهاية تتطابق ودينامية التمهصلات السردية، والبدائية النصية، كي لا يخيب أفق انتظار قارئه المتخيل، الذي بوقوفه على التطورات الأخيرة من المحكي يتأكد من صحة توقعاته التي قام ببنائها أثناء تلقيه للقصة، ويجد بالمقابل كثير الأجوبة للأسئلة التي سبق وأن طرحها.

و بتوضيح أوفى، إن المسارات التي يأخذها البوح الذاكراتي، تتناول ثلاث محطات رئيسية هي "ما قبل السجن، في السجن، بعد الخروج من السجن"، لا تأتي متتابعة بل متداخلة مع بعضها البعض، لما يطالها من تقديم وتأخير، ولكنها تستقيم مع المآلات النهائية للقص و بداية الاعتراف، فبالعودة إلى هذه الأخيرة (البداية) يبادرنا الراوي الشاهد/ صاحب المخطوط بالتالي: "...هذا الكوبي يبدو عليه الوقار... و حين وقف الرجل بهدوء وضع على رأسه قبعة كتلك التي كنا كثيرا ما نرى مزارعي قصب السكر يضعونها أيام الحر..." (الرواية، ص: 259).

و التوصيف المقدماتي هنا يحمل في طياته الكثير من القرائن المدللة على القارئ الداخلي، الذي يرغب السارد أن يحيطه بالصورة المورفولوجية للمعترف، العاكسة لصوراه الداخلية المعبرة عن وقاره، و على أنه عاش حياته بكثافة و عمق، فاتكأ عليه باعتباره البناء الافتتاحي المرهص على الوضعية النهائية للبطل، يرسم المتلقي المتخيل في متصوره الذهني لوحة هلامية لشخص المعترف، يقيم في ضوئها عدة اعتبارات منها، أن الشخصية المعنية ليست عادية، و أنها ليست من عوام الناس بل من خاصتهم، و من ثم فهي تغري بمتابعتها و وجوب الإنصات إليها، والإغراء المتعمد وهنا لا يعني الجمهور في شيء، كون صاحب المخطوط لا يروي إليهم بمثل ما يفعل "أليسيو"، و إنما يروي إلى قارئ آخر مقصود بالمسرود هو القارئ المبين نصيا، الذي سيجد في نهاية القصة أن هناك تطابقا ما بين التوقعات التي أقامها لذات المعترف و ما ينتهي إليه الاعتراف، وهو يسوق لشخصية متميزة تخلف وراءها حياة السجن و النكسات، و تتفرد في الشعر و النقد، شخصية ذات سمعة عالمية، تجوب جامعات العالم، و تكرم في المحافل الدولية.

وإذا ما صرفنا النظر عن هذا وتوجهنا مباشرة إلى مروي الراوي المشارك/ أليسيو، نلفاه يقيم نفس المواضع الإشارية والأيقونية لذات القارئ المتخيل، إذ يأتي محكيه معززا لأفق التوقعات الأول، المبين لنفس الصورة الذهنية لشخص البطل في وعي المتلقي، فهو عندما يؤوب بذكرته إلى المحكمة ووابل التهم التي بادره بها القاضي "سيفيرو أريناس" ظلما وبهتاناً، نجده يواجه بكل جرأة وشموخ، معبرا عن موقفه بعيدا عن الاستكانة والضعف.

"... ولكن هناك رجال آخريـن قضاوا على الفساد والديكتاتورية، ألا تحبهم؟

- وكيف لا أحب الثورة؟

- أقصد قادتها..

- إذا أحببنا الأشخاص وتعلقنا بهم، نسينا الثورة..." (الرواية، ص: 276).

كما أنه عندما يرتد إلى حياة السجن، يطالعنا بأن الأيام الرتيبة وثقل الزمن لم يثنيه عن عزمه، وأبعد من ذلك بأنه استطاع أن يكسب ود المساجين و المشرفين على السجن، و أن يتمم الحكم الصادر في حقه بالتمام و الكمال، رافضا المقايضة التي طرحها صديقه "أوليفيرا" بتسبيق خروجه من السجن مقابل التنازل.

"... ليس هناك أسهل... لأن التهمة السياسية يلغياها موقف سياسي وليس قرار محكمة..." (الرواية، ص: 318).

وجميع هذه القرائن إن دلت على شيء، فإنما تدل على أنها حافظت على مخزون التوقع الذي تشكّل منذ الاستهلال في واعية القارئ، مادامت لا تحيد عن الكشف إياها لشخصية الشاعر المناضل صاحب الثبات والمواقف والعزيمة القوية.

وهكذا فإن تقاطع الآفاق ما بين القارئ المتخيل والبناء النصي برغم ما ساور السرد من انعطافات وتعرجات، بسبب تقديم حقائق عن أخرى نتيجة استخدام الروائي لتقنية "الFLASH باك"، وبالرغم من المناورات التي تبناها الراوي، يستمر قيامه بين الطرفين محيلاً على أن المسرود هو لنفس القارئ المقصود، سواء مسرود الراوي الشاهد (أنطوان) – على قلته – أو مسرود الراوي المشارك/ أليسيو الذي يكتسح مجمل مساحة السرد.

والمقطع السردى الوحيد الذي يخيب انتظار المتلقي السابق هو ذاك الذي يعبر عن تقبل "أليسيو" للوضع لحظة خروجه من السجن، أين لا يبدي معارضة لخدمات الصديق "أوليفيرا" الذي زج به في السجن، ففيه لا يعلن البطل عن موقف صريح، بل يستسلم للأمر الواقع، مكتفياً بتساؤل بسيط حيال إغداقات "أوليفيرا" عليه (إقامة ساحلية فخمة وطالبة جامعية تخدمه).

"... فهل هو الشعور بالندم، أم أنه يثق كثيراً في موهبتي، أم أنه مازال يسعى لتدجينني..." (الرواية، ص: 335).

ولكن مع ذلك يبقى هذا الموقف تخيباً استثنائياً، أو بالمعنى الأدق فاصلة تنبيه للقارئ الداخلي ليس إلا، لأننا نجد أنه ينهض بوظيفتين، الأولى تنبيه القارئ بوجوده الذي ينسأه مع استمرار الحكى بنفس الوتيرة أي أن الراوي يقوم بوزنه للانتباه مجدداً، والثانية تأشير للمروي له على نهاية محطة حياتية هي "كوبا الثورة والديكتاتورية"، وبداية محطة أخرى هي "كوبا الانفتاح والتسامح". والذي يرهص على النقطتين الأنفتين هو من ناحية التطورات السريعة التي تعرفها الأحداث، كالموت المفاجئ لـ "أوليفيرا" في حادث سير وتطور العلاقة بين "فلورا" و "أليسيو" إلى زواج، ومن ناحية أخرى أن الموقف إذا ما قورن ك لحظة تخيب بلحظات تقاطع الآفاق لا يعني شيئاً، وفضلاً عن ذلك يعبر عن اللحظتين معاً، لأنه كما يشي بالاستكانة يشي أيضاً بروح الشاعر الإنسانية، الممتلئة بالصفح و الإنسانية، أو التي لا تضر الحقد و الضغينة للآخرين.

وفي جميع الحالات وأياً كان شأن التظاهرات التبئيرية التي قد ينطوي عليها المشهد السابق، يظل حضور المروي له المتخيل قائماً، لأن أفق توقعه لن يكف عن التساؤل عن السبب الذي جعل "أليسيو" يتقبل الوضع الجديد، وربما أهم الأسئلة التي تتبادر إلى ذهنه هي:

هل تغير "أليسيو" وتغيرت مواقفه؟ هل سنوات السجن دجنته؟ هل أدرك أن "أوليفيرا" عبد مأمور ينفذ الأوامر ولا حيلة لديه؟ أم هل هو التسامح وبالتالي الصفح عن صديق الطفولة؟؟؟... إلخ.

ولأن كل الأسئلة مباحة وصحيحة في هذا المقام، تبقى الإجابات المقابلة لها مباحة وصحيحة كذلك بالنسبة للقارئ الداخلي، لأنه بعكس القارئ الخارجي الذي بوسعه أن يحدد الإجابة الشافية والوافية، نظراً لما هو متاح في يده في حالة العجز التأويلي، كالاستعانة بقرّاء آخرين أو بالكاتب

نفسه، فإن المروي له الداخلي لا يستطيع أن يقتنع بإجابة واحدة أمام زخم الأسئلة الذي يكتنفه. ولهذا السبب يراوده أن الراوي لم يفتعل التخييب عبثاً، وإنما حاجة في نفسه، وطالما الأمر كذلك فإنه يتطلع بالضرورة لما سيأتي به المحكي، لإدراكه المسبق أن هناك خللاً ما أو تحولاً في المواقف من الجانبين، أو اختراقاً أو شيئاً من هذا القبيل، والأمر في هذا عكسي بالنسبة للراوي، فهو الآخر (متواطئاً مع الروائي) لعلمه الافتراضي المسبق بتساؤلات المروي له المفترض، يطلعه بإجابة ولكن مقتضبة وقنيئة، تتمثل في اصطناع الموت المفاجئ لـ "أوليفيرا"، ويحرص فيما يحرص عليه بأن يجعل الموت ليس فجائياً فحسب بل مشوباً بالغموض والضبابية، إذ أول الأمر يحرص على جعل نبأ الوفاة أمراً مفاجئاً بالنسبة لـ "أليسيو" و كذا "فلورا" التي يغمر عليها، ثم في مشهد لاحق يسيج الحدث بضلال الفتنة ملقياً ببواعث الشكوك في نفس قارئه الداخلي، وذلك ضمن الحوار الملتبس الذي يجري ما بينه وأحد المخبرين في جنازة "أوليفيرا".

"... لم يكن موتاً عادياً

- ماذا تقصد؟

- لا أقصد يدا قتلته، حتى أمثالنا يموتون مثلكم... أو يختفون وتظل حياتهم لغزاً... (الرواية ص: 346).

ولعل أغرب ما تثيره هذه الحيثية ههنا، أنها بقدر ما تشير إلى نجاعة افتراضات الراوي وتأسيسها وسلامة انتظارات المروي له وتأسيسها بالمقابل، بقدر ما تفعل لعبة الشد والجذب بين الطرفين. فالمروي له عوض أن يعثر على الإجابة يصطدم بتساؤل من نوع آخر، هو ما علاقة موت أوليفيرا بالقصة الإطار؟ وطبعاً قد تحد الإجابة عليه من تراكم التساؤلات السابقة، ولكنها في نفس الوقت تقحمه في دوامة تساؤلات لاحقة على شاكلة، هل لموت "أوليفيرا" علاقة بمساعدته لـ "أليسيو"؟ هل حاول الدفاع عن "أليسيو" فكان مصيره الموت...؟ وغيرها من الأسئلة التي قد تأخذ تفسيرات وتأويلات عديدة، بيد أنها تلتقي في بوتقة واحدة وحيدة، هي أن هناك مداراً للحكاية يصطنعه الراوي بالتواطؤ مع الروائي لمروي له مقصود، يتمثل في أن هناك أفق انتظار في حالة تصاعد بالنسبة للمروي له عن المدار ذاته لا يبدو في وضع انصهار تام بمعنيته ولكن يتقاطع وإياه في الكثير من الجزئيات (413).

إن المروي له المتخيل أو غير المعلن في المذكرات الذي يستأثر به اعتراف "الشاعر والجدران" شأنه شأن المروي له المحدد (جمهور الفندق)، فهو الآخر يمكن القول بناء على تمظهراته الضمنية أنه قارئ داخلي جماعي وعالمي تنقاسمه عديد الجنسيات، فكما بإمكانه أن يكون قارئاً كوبياً، بإمكانه أن يكون جزائرياً أو أجنبياً أو عربياً بصفة عامة، وفي معظم الحالات هو يوشح على قارئ داخلي من العالم المتخلف.

413 - لا يسعنا المجال لتفسير الموقف، فنترك ذلك لقراء آخرين.

نخلص إلى هذه النتيجة انطلاقاً من التيمة الموضوعاتية التي تستثيرها الرواية، ونعني بذلك تيمة السجن والحرية و العلاقة ما بين الواقع بما هو عليه و الشعارات الزائفة، وهي الموضوعة التي إن بدت في النص قصراً على حيز أحادي الجانب، فإن ذلك ليس إلا الجانب الظاهر من صفيح الجليد، أما ما خفي فيبدو أعظم وليس من المبالغة القول بأنه يعكس في جوهره أحيزة عديدة ومرايا مختلفة، يقابلها بالضرورة قراء داخليين من جنسيات مختلفة، فالحيلة التي تتبناها الرواية من خلال التظاهرات الكوبية الحصرية، شخصياتاً و قصاً و تاريخاً و موروثاً و زمناً و مكاناً ليس بوسعها أن تنظلي على الجميع، خاصة وأن شخصيات العمل الروائي تظل مجرد تماثيل منحوتة، وبالتالي مجرد دمي تتحرك في سياق تبئير خطاب روائي مبطن، والموضوعة بدورها (السجن و الحرية) مهما حجت تظل عامة، كما أنها حديث الراهن في عالم الشمال و الجنوب معا، أين أضحى لا يخفى على أحد مقدار الهوة الشاسعة بين الشعارات الثورية الجوفاء بما صاحبها - في العقود المنصرمة - من أحلام وردية، و الحقيقة العكسية التي كرستها الميادين، وما يقابل هذا على الضفة الموازية من تباين صارخ بين ما تتغنى به الدول الديمقراطية من شعارات "حرية، عدالة، حقوق الإنسان" و ما تفعله مع الآخرين على أرض الواقع.

و بهذا المعنى لا يصبح التسويغ الروائي الفوتوغرافي العاكس لمشاهد حياتية معينة و مناطق بعينها، يقوم السارد بنقلها إلى المتلقي عبر قناة الأثير اللغوي، تسويغاً لتلك الحيات والأماكن بمفردها، و إنما لأخرى شبيهة موجودة في كل ربوع العالم، والكلام نفسه ينسحب على الخطاب الذاتي من حيث يصبح يعبر عن الذات كما الجماعة، و من ثم فإن ما يسوغه المتخيل الروائي في الاعتراف وإن كان يعبر في تجلياته عن خطاب ذاتي فإنه ينزاح سردياً للتعبير عن الجماعي، بما هو تجريب دينامي للكتابة يتجاوب مع جدلية اللحظات الراهنة الفارقة، و يتجاوب مع الفورة الثقافية العالمية بآثارها في الوعي و الذاكرة و الإنسان.

يدلل على هذه الحقائق بصورة مثلى في الاعتراف حيز السجن، وذلك من زاويتين اثنتين، الأولى باعتباره مكاناً يقف في وجه الحرية أو مضاداً للحرية والحياة المطلقة التي لا تنضب، والثانية أن السارد عندما يطالعنا به يكشف أنه يضم بين جدران حيواته بريئة متنوعة المشارب، أقتيدت إليه بتهم باطلة كيفما اتفق.

"... ولم تمض ثلاثة أسابيع حتى صرت أعرف تفاصيل حياة كل واحد من رفقاء الزنزانة، إن لكل واحد قصة لو سمعها الكوبيون لأدركوا أن في السجن يتعلم الإنسان كيف يعيش داخل الإنسان، كلهم يحبون كوبا، و لا يحقدون على الكوماندانتي، لكنهم يؤمنون بالحرية..." (الرواية/ ص: 306).

و واضح من خطاب الشاهد أن الراوي يسعى إلى توجيه واعية المروي له المتخيل إلى السجن في حد ذاته، بما يضمه بين قضبانه وقيوده وليس إلى نفسه أو قصته، ومادام الأمر بهذا الشكل فهو يستثير قارئاً داخلياً متعددًا، وبمعنى عكسي لو كان الأمر يقتضي قارئاً مفرداً ما كان ليعرج على الحيات الأخرى المجسدة لنماذج شخوصية متنوعة، تتقاطع جميعها في أن التهم التي قادتها إلى السجن تهم واهية.

يعزز هذه المرامي الفجوات الكثيرة التي كان الراوي / المشارك يتركها بين البرهة والأخرى وهو يتحدث عن الحيز إياه.

"... ليتك عرفت السجن، فتعرف معنى أن تظل حيا بين جدارين وميتا في عيون الناس..."

- ليت السجن كان في كوبا وحدها (..) في العالم اليوم يستيقظ الناس على افتتاح سجون جديدة (..) ألم تسمع عن السجون السرية التي أنشأتها المخابرات الأمريكية الموزعة في العالم مثل القواعد العسكرية بحجة محاربة الإرهاب (..)

- تقصد غوانتانامو؟

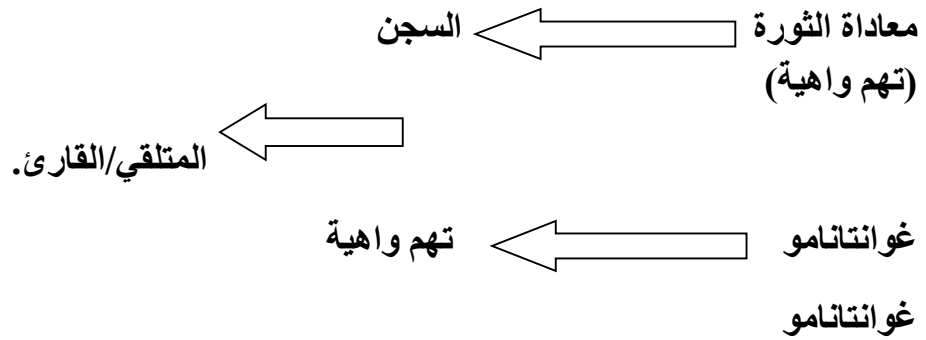
- (..) يؤلمنا أنها جزء من كوبا (..) (الرواية، ص: 306).

والخطاب هنا لا يترك أي مدعاة للشك، من أن الراوي يحاول توجيه عناية قارئه الداخلي إلى ضرورة عدم الوقوف عند ما يحدث في كوبا بالتحديد، والانتقال إلى تخيل ما يحدث في سائر دول العالم، سواء التي هي على شاكله كوبا أو حتى التي تتغنى بالديمقراطية مثل أمريكا، وإلحاحا منه على الفكرة أو ربما لأنه يشعر بأنها لم تصل قارئه بشكل جيد، يمررها من خلال قناتين سرديتين، قناة الفراغات والفجوات مثل ما هو مبين في المشاهد، وقناة التأشير السينمائي بتقديم نماذج شبيهة ومماثلة للحيز ذاته، مثلما يصطنع مع سجن "غوانتانامو".

"... سألتني فلورا إن كنت لا أمانع في نشرها في الذكرى العاشرة لإقامة معتقل غوانتانامو..." (الرواية، ص: 356).

ومثلما هو معلن في المشاهد، لا يحتاج الأمر إلى كبير برهنة لنذكر أن السارد أمسى مسكونا بكابوس السجن ومضغوطا به، بما جعله يلجأ في نهاية الأمر إلى نموذج من المرجعي الحي، من خلال التصريح بمثال تجريدي عالمي لا غبار عليه، يعرفه العام والخاص هو سجن "غوانتانامو". و من ثم فالأمر ليس مقتصرًا على كوبا، وإنما يعني بشكل عام سجون الرأي العام في العالم الثالث، و سجون أمريكا التي شيدتها بحجة الإرهاب، والسجن السياسي... إلخ، و مثال "غوانتانامو" الذي سيفرد له الكاتب لاحقا اعتراف خاص مستقل في الرواية، يجلي المقصدية المتوخاة من مسرود الراوي ألا هي أنه يجنح إلى انتزاع موافقة قارئه الداخلي المقصود من مختلف الجنسيات على رؤياه، أو بالأحرى تقديراته التي تنظر إلى السجون بمختلف أشكالها، و السجناء كيف ما كانت صفته بنظرة واحدة، أي الموافقة على طبيعة التشاكل والتشابه الكامنين ما بين السجون التي شيدتها دول بمزاعم ثورية جوفاء تحت غطاء معاداة الثورة و أمن الدولة، و السجون الأخرى التي شيدتها الدول التي تدعي الديمقراطية بحجة الإرهاب.

السارد:



إن التلوينات الإخراجية و التحديدات النصية في الاعتراف تثبت كلها، أن حرص القاص على متلقيه المتخيل، قد كان أكبر من حرصه على الجمهور القابع أمامه، والدليل على ذلك هو الفجوات التي تكتسح معظم المواضع السردية، معبرة تارة عن كلام مجزوء تُرك إتمامه خصيصا للقارئ الداخلي، رغبة من السارد في تحفيزه على فعل المبادرة بناء على حضوره المبين نصيا، وكذا إضفاء للمشروعية على النص⁽⁴¹⁴⁾. ومعبرة تارة أخرى عن مسائل مسكوت عنها، افترض الراوي أن المروي له المقصود سيتولى أمر استنطاقها، طالما هو بالنسبة إليه منتج للمعنى⁽⁴¹⁵⁾ و جزءا من التجربة القصصية، يعرف مسبقا كيف يخاطب النص، وكيف يمتزج به لينتزع عنه كسله ويبدأ في إنتاج الدلالات الموازية، مثلما هو الحال للمقطع التالي و الاعتراف قاب قوسين أو أدنى من النهاية.

"... و في قاعة الركوب، فوجنت بالرجل ذو النظارات السوداء يتقدم نحوي مبتسما و في يده محفظة جلدية، فأصابني دوار، و لاحظت "فلورا" ذلك:

- أليسيو (..) ما بك.

- (.....)

- أهلا صديقي (..) كيف تسافر دون أن نودعك (..)

- (.....) " (الرواية، ص: 353).

و يتراءى في الشاهد -الذي أخذناه على سبيل المثال لا الحصر- أن هناك كلاما مجزوء أو مقطوعا و آخر مسكوت عنه كلية، تعتمد السارد تركهما على هذه الشاكلة في الوقت الذي كان يتحدث عن حالة تأزم ساورته، لافتراضه المسبق بأن قارنه المتخيل سيتكفل بإتمام الكلام الأول بالاعتماد على المترسب في لا وعيه من ذكرياته القرآنية⁽⁴¹⁶⁾، و يستنطق الثاني بما هو موجود

⁴¹⁴ - حسن خمري، نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مج العلوم الإنسانية، ع12/1999، ص: 174.

⁴¹⁵ - Jean Marie Goulet, de la lecture comme production de sons, LN. Pratique de la lecture sous la direction de Roger Chartier, Edition Rivages, paris, 1985, p 116- 123.

⁴¹⁶ - جان ستاروبسكي، نحو جمالية التلقي، تر محمد العمري، دراسات سال، ع6/1992، فاس، ص: 18.

في مخياله الذاتي، وفق أفق انتظار تحدده تجربته و موسوعته و مرجعيته، المحكومين بجوانب نفسية و اجتماعية و عادات و طقوس و استجابات⁽⁴¹⁷⁾ وما إلى ذلك.

وبتدليل أوضح فإن السارد لما سكت عن الرد على زوجته حين لاحظ تقدم المخبر نحوه وهي تسأله، من الممكن أنه قد قال كلاماً بذيئاً، أو سب أو شتم من قبيل "اللغة عليكم" أو ما شابه ذلك ، ولهذا التزم الصمت و أرجأ إتمام الأمر للمتلقى المفترض الذي يقبع في ذهنه.

وعندما حذف الكلام الذي يلي " ... أهلاً صديقي (..) " فإنه أيضاً يعلم أن المروي له غير المعلن سيعرف لا محالة أن المخبر قد قال له " ... أهلاً صديقي القديم أو العزيز... إلخ "، والأمثلة على هذه الشاكلة كثيرة لا يسعنا المجال لحصرها، وهي في كل موضع سردي تستضمّر رسائل مشفرة تنهض بوظيفة التراسل المبطن ما بين السارد والمسروود له غير المعلن.

ب- القارئ الداخلي/المروي له في الاعتراف الثاني: "الفجيرة على أستار الكعبة"

في الاعتراف الثاني من العتبة الافتتاحية يشعّرنا الراوي/المعترف بأن مرويه لا يختص بمروي له واحد، وإنما بمجموعة من المروي لهم، يمكن تحديدهم في ثلاثة أصناف أساسية:

- الصنف الأول: يمثله جمهور الفندق وهو مروي له ممسرح.
- الصنف الثاني: يمثله زوجة المعترف "فاطمة المغربية" وهي الأخرى مروي له ممسرح، ولكن تحيل من موقعها على مروي لهم آخرين غير ممسرحين.
- الصنف الثالث: يجسده المروي له غير الممسرح ويتراءى من ثنايا السرد قارئاً داخلياً أجنبياً.

و لأن المروي له الأول مشترك بين الاعترافات الأربعة⁽⁴¹⁸⁾ و أشرنا إليه سابقاً، فإننا سنتحدث في مذكرات الفنان التشكيلي عن النمط الثاني و الثالث.

من الاستهلال وحتى قبل أن يتوجه إلى الجمهور الجالس أمامه، يعلن الراوي المشارك أنه ليس الوحيد الذي سيشغل مسرح السرد، وبأن ثمة مستمعة افتراضية ضمن تعداد الجمهور ملزمة بالإصغاء إليه، كونها معنية أكثر من غيرها بالمسروود، فهي من جانب زوجها، ومن جانب آخر قد شاركته مخططة التأري من دون علمها، حيث جسدت جسر العبور إلى مشروعه الانتقامي، ومن ثم فهي في كلتا الحالين يههما محكيه.

"... عدت إلى مكاني لأقول لزوجتي أنا أحبك، ولأنني أحبك، سأقول ما لا تحبين ليزداد حبي لك ويكبر حبك لي، لن تفهموا كلامي إلا بعد أن أقول لكم ما هو مخبأ تحت لساني وفي أعماقي..." (الرواية/ ص: 359).

⁴¹⁷ - عمار بلحسن، قراءة القراءة، مدخل سوسولوجي، مخبر سوسولوجية التعبير الفني، دقتر رقم 3، الجزء الأول،

جامعة وهران، 1992، ص: 22.

⁴¹⁸ - و إن اختلفت إحالاته.

وفق هذه الرؤية التبئيرية – المعلنة في الشاهد – تقوم فاطمة مقام المروي له الممسرح، بوصفها إحدى الشخصيات الفاعلة في المذكرات المكاشفاتيّة، الواضحة الملامح و المحددة الهوية، و اللافت للانتباه أننا نلناها تنهض بهذا الدور و هي خارج الحدث كمتابع للمحكي شأنها في ذلك شأن الجمهور، و تنهض به و هي داخل المحكي كشخصية مشاركة في الحدث و شاهدة عليه. ففي الموضع الأول نلقى الراوي يتوجه إليها بشكل صريح ومباشر، كشخصية تجلس قبالة لها حضور مادي ومعنوي وتجليات أيضا تطالعنا بها صياغات الخطاب اللغوي للراوي ذاته، الذي يكشف منذ الصفحات الأولى بأن مهمته لا تقف عند سرد الأحداث التي كان فاعلا فيها ومشاركا في صنعها والأخرى التي كان شاهدا عليها فحسب، بل تتعدى ذلك إلى تداول تفاصيلها وإعادة تأنيثها بمشاركة المروي لها الشاهدة على الكثير منها، ولهذا نجده يمثل ما يتوجه إلى الجمهور بضمير المخاطب، يصطنع نفس الأسلوب معها على حدى بصفة مستقلة، بالرغم من أنها من تعداد الجمهور.

"... يا فاطمة لا تنظري إلي هكذا، فأنا أقرأ في عينيك كل شيء و أعرف أن في هذه اللحظة تستعيدين تفاصيل لقائنا الأول..." (الرواية/ ص: 361).

"... أنت تذكرين كل شيء، وسيعرف نزلاء أسكرام بالاس كل شيء... ما دام هذا اليوم للاعتراف والمكاشفة..." (الرواية/ ص: 361).

"... فاطمة أعرف أنك لم تفهمي أي شيء وأنا أحكي أمام الناس ما لا تعرفين..." (الرواية/ ص: 393).

بهذه الطريقة يبين الراوي/ رفائيل حركة التبئير في اعترافه، جاعلا خطابه يتوجه بين الفينة والأخرى إلى "فاطمة"، تارة من خلال مناداتها بالاسم مباشرة، وتارة باستخدام النداء المقرون بضمير المخاطب الذي يعود عليها، وتارة أخرى باصطناع الأساليب اللغوية والبلاغية مثل الأمر المقرون بالنداء وضمير المخاطب معا.

"... قولي لهم يا فاطمة أنك كنت كل مساء تصلين وتقرنين بأعلى صوتك..." (الرواية/ ص: 362).

أو الاستفهام المقصود لذاته، الذي يفترض بمن يتلقاه أن يبحث له عن إجابة، وفي كثير الأحيان تكون الإجابة حاضرة في طبيعة السؤال.

"... هل تذكرين يا فاطمة تلك الليلة الباردة التي خرجنا فيها معا لحضور عرض مسرحي..." (الرواية/ ص: 364).

ودون أن ينتظر الرد أو بالأحرى الردود التي لا تأتي ولن تأتي من المخاطبة بحكم تواجدنا وسط جموع الجماهير، يجيب الراوي بنفسه مستعيدا اللحظة الذاكراتية كما حدثت أول مرة بتفاصيلها الدقيقة، ويفعل ذلك وهو يخص المروي لها بالخطاب محاولا إشراكها في استعادة الماضي.

"... قلت لي ونحن على عتبة الباب، الطقس البارد لا يكون دافئاً إلا بقراءة الشعر..." (الرواية/ ص: 364).

وفي جميع الحالات التي يشير فيها الراوي إلى المروي لها، سواء بهذه الصيغة أو بتلك، نلّفى إصراره على توثيق المعلومة، ورغبته الملحة في إثبات الحضور الشهودي للمروي لها وإشراكها في عملية الاسترجاع الذاكراتي قائمين ولا تشوبهما شائبة، مما يكرس بداخل المحكي مشاهد حية تتمظهر فيها فاطمة كشخصية ممسرحة تنهض بدور المستمع لحديث "رفانيل"، وكذا دور شاهد العيان المشارك، وهو الازدواج الوظيفي الذي بقدر ما يحقق غاية سردية هي الإعلان عن الحضور الممسرح للمروي له وحتى غير الممسرح/الضمني من خلاله، أي وهو يرتدي ثوبه و رداءه في خضم عملية البناء النصي، بقدر ما يمنح المحكي المصادقية والموضوعية، ذلك أن الراوي عندما يؤوب بالمروي لها إلى اللحظات التي عاشتها بمعيتها، لا يفعل هذا لكونها فقط تمنح السرد مسوغاً نقدياً باعتبارها الناقل الذي يتوسط ما بين الراوي والقارئ، بل لأنها جزء من الاعتراف والمشروع الانتقائي الذي ظل يتستر عليه ردحا من الزمن، ولأنها كذلك ساهمت بغير دراية في بعض الملابس التي تعد من أسرار الراوي وحده. وبناء عليه فإنها أمام كل لحظة تستعاد في حضرتها، لها سابق معرفة بها وقد حدثت فعلاً، تتيقن من صحة مقول مخاطبها، وتذكر للتو أن الكثير من الأمور كانت مغيبة عنها، وأنه كان مغرراً بها ولم تكن تعرف إلا السطح و ظاهراً الأشياء، واليقين إياه يدفعها إلى تصديق الاعتراف وفي نفس الوقت يجعلها مشدودة إلى المعترف حتى النهاية، طالما هي بحاجة إلى معرفة التفاصيل التي تجهلها، و الحري بالذكر هنا أن ما ينطلي عليها ونلفاه يحيل في أغلب المواضع على القارئ الضمني، من شأنه أن ينطلي حتى على القارئ الخارجي، فهو بدوره أناء تلقيه للمروي سيجد نفسه يُدين الراوي ويتعاطف مع المروي لها بسبب الانطباع الذي تتركه دينامية التراسل القائمة ما بين الراوي والمروي لها/ فاطمة الممسرحة/المشاركة، خاصة وأنه يستمر إلى النهاية التي تأتي تتويجاً لمخاضات التجاذب بين الطرفين، و تضيف أكثر مصداقية على مروي المعترف من جهة، و على الحضور الشهودي للمروي لها من جهة ثانية، الذي لا يعلن عنه الراوي المعترف فحسب، وإنما الراوي الخارجي (صاحب المخطوط) كذلك.

"... فاطمة اسمحي لي إن اعترفت أمامك بكل شيء (الراوي المشارك)... و ما إن توقف التصفيق حتى وقفت فاطمة، و صعدت إلى المنصة... ونظرت ملياً في وجه رفانيل ثم صفعته بيدها و ارتمت في أحضانه (الراوي الخارجي)... " (الرواية/ ص: 442).

ولأن فاطمة -كما أشرنا آنفاً- لا تتقمص دور المروي له الممسرح و هي خارج الأحداث فقط، تتلقى محكي الراوي كأي فرد من تعداد الجمهور، بل تتقمص الدور أيضاً و هي داخل الأحداث كشخصية فاعلة لها حضور سردي في الأحداث و الحوارات و سرد بعض الحقائق، فإنها تتماهى مع القارئ الداخلي المخصوص بالخطاب و على الأخص في المروي الذي يتناول حيثيات هجرتها إلى إسبانيا، أين نلّفى تأثيرات السارد عليها تختلف عنها في الموضع الأول، إذ بعد أن كان يخاطبها بأساليب تحيل على موقعها الخارجي من قبيل (يا فاطمة، لا تنظري إلي هكذا، هل تذكرين...)، نجده

يستعمل أساليب تشير إلى موقعها الداخلي، فتتراعى مروي لها ممسحة مشاركة في الحدث و في صناعته.

"... حين تعرفت عليك في ذلك اليوم الذي قصدت فيه جامعة ليريدا... في ذلك اليوم رويت لي يا فاطمة قصة هروبك من مراكش..." (الرواية/ ص: 393).

"... قلت لي بلسان إسباني فيه لكنة العرب..." (الرواية، ص: 394).

وواضح من الشاهدين اللذين يوجد على شاكلتهما الكثير، أن السارد ينتقل بـ "فاطمة" من حالها الأولى، التي كانت تتمظهر فيها كمروي له ممسرح/ مشارك ولكن مفارق للحدث لحظة روايته من طرفه، إلى حال أخرى تتمظهر فيها دائما مروي له ممسرح/ مشارك ولكن غير مفارق للحدث لحظة سرده من قبله، كأنها تحياه في نسخة أخرى جديدة. وبمعنى من المعاني إن "فاطمة" في الحال الثانية تلعب دور القارئ الداخلي، وفي ذات الوقت تعيش الحدث المرتد إليه من جديد، كأنها تحياه حاضرا وليس ماضيا غابرا، وليجعل الراوي من هذا أمرا واقعا فإنه يتبادل معها الأدوار في مثل هذه المواضع، بأن تصبح "فاطمة" راوي على لسانه و هو مروي له، أي راوي هو في موضع المروي له، يتلقى المروي من مسجل الذاكرة الذي يحتفظ به في لاوعي "رفانيل"، في مشهد يكاد يقترب بالتسجيل المصور لمقاطع حياتية، أي بالأفلام التي توثق للحظات من حيواتنا وإذ نعود إلى مشاهدتها بدافع الحنين أو الفضول نعيشها من جديد، لأننا لحظتها نخاطب أنفسنا بأنفسنا من خلال المسجل، وهذا الفعل الذي نقوم به أثناء ذلك حتى وإن كان بصحبتنا آخرين يشاهدون التسجيل يظل حكرا علينا بمفردنا، لإشكال وجيه وهو أنهم لا يحيون اللحظات كما نحياها، كونهم يكتفون بما يتلقون عن طريق المشاهدة، بينما نحن المعنيون نعيش الحدث المسجل مشاهدة ونستعيده حضورا معنويا تخيليا كذلك.

على هذه الشاكلة يبدو الأمر مع المروي لها/ فاطمة في الحال الثانية، إذ تفيد مجمل تحديدات الراوي الخطابية التي خصها بها، بأنها ليست أي متلقي وإنما مسرود له مقصود لذاته معني بالخطاب أكثر من غيره، وأنها وحدها من يعرف الوقائع الذاكراتية المسترجعة بملاساتها، باعتبارها قد عاشتها ولا تجهل منها إلا ما كان يعتمل في رأسه ويكتمه عنها، على خلاف المروي له الممسرح الآخر (الجمهور) الذي يتلقى المحكي بشكل مغاير، كونه يجهل الوقائع التي جرت ما بين المعترف و فاطمة، بما فيها ما كان يدور في خلده.

"... يا فاطمة قلت قبل قليل لا تنظري إلي هكذا، فانا أقرأ في عينيك كل شيء، و أعرف أنك في هذه اللحظة تستعيدين تفاصيل لقائنا الأول في مكتبة جامعة ليريدا، كنت تنظرين إلي كما لو أنك تقولين عثرت على من جئت من أجله..." (الرواية/ ص: 405).

و الانطباع الذي يتركه خطاب الشاهد⁽⁴¹⁹⁾ ههنا، أن السارد يصرف النظر كلية عن الجمهور متوجها بحديثه إلى المروي لها بشكل حضوري داخل الفندق وداخل النص أيضا، أي داخل القصة

419- الذي يوجد على شاكلته الكثير في النص.

، ولحرصه الشديد بأن يأخذ الأمران مجراهما معا يورد الحضورين وفق تتابع متناسق، حيث يؤشر على الحضور الأول بالاسم و أداة النداء (يا فاطمة)، ثم يستخدم لاحقا ضمير المخاطب في مناسبتين متتابعتين، أولاهما الضمير المستتر وجوبا (لا تنظري إلي هكذا)، و ثانيهما كاف الخطاب (في عينيك)، بينما يؤشر على الحضور الثاني باستخدام ضمير المخاطب فقط و لكن بصيغ مختلفة كاف الخطاب في قوله (أنك)، و ضمير المخاطب المستتر في قوله تستعيدين (أنت) و تاء المخاطب في قوله (كنت).

و ما يستوقفنا في التكرار الظاهر لضمير المخاطب، أننا نلفاه لا يشي فقط بوجود "فاطمة" كقارئ داخلي مخاطب، و إنما كمشاركة في إنتاج نص الاعتراف، وبعبارة أخرى لو كان الأمر يقتضي مخاطبتها فحسب لاكتفى الراوي بحضورها الداخلي المحيل على تواجدها بمعية الجمهور، أما وقد أقحمها في المشاهد المروية مصطنعا أسلوب الارتداد إلى الماضي من خلال عبارات "تستعيدين تفاصيل لقائنا" و "كنت تنظرين إلي"، فيعني هذا أنها تتفرد على الجمهور، و من ثم فهي جزء من البناء التخيلي و الجمالي للنص ككل، الذي لا يقل أهمية عن دور السارد نفسه؛ أي أنها تنهض بوظيفة مزدوجة على مستوى النص، ووظيفة "خطابية" (420) بتعبير (رضا السويسي) تحيل عليها كمروي له ظاهر، و وظيفة تقبلية إن صح التعبير تتمظهر على أساسها في وضع "المتقبل" (421) للمسرد المبين نصيا، الممثل للطرف الثاني في عملية الإرسال الخطابي أي "المتلقي المفترض"، الذي بالرغم من أن جنسية المعبرة عنه مغربية يتبدى من حيث التجليات قارنا عربيا في العموم و ليس مغربيا، نستلهم ذلك مما تهجس به التيمة و عديد العناصر السردية كالحيز المكاني و الفضاء الزمني و الأحداث و بعض الشخصيات، و كذا استماتة السارد في استحضار الموروث العربي الإسلامي في أكثر من مناسبة سردية في النص.

فعلى مستوى التيمة (الموضوعة) نجد أن الموضوع الأساس في مكاشفة "رفائيل رامون غابريلا" يتمثل في فكرة الانتقام من المسلمين بتفجير الكعبة الشريفة على رؤوسهم، و مجمل البوح الذي يدلي به المعترف في هذا الشأن يدور حول نقطة التعري من مرض الحقد الذي عشن بداخله نحو كل ما يرمز إلى المسلم و العربي، و عليه و لما كان المعني بفعل الانتقام هو المسلمين بصفة عامة و العرب بصفة خاصة (422)، فإن المتلقي الداخلي المقصود المتوارى في ثوب "فاطمة" هو المتلقي العربي ككل، انطلاقا من أنه يجسد الخصم بالنسبة للراوي من زاوية، و بناء على كونه المخصوص بفعل الانتقام و من ثم البؤرة السردية و حديث الراوي من زاوية ثانية، مثلما تجلي ذلك و بما لا يدع مجالا للشك عديد الشواهد النصية.

"... فاطمة لا تنظري إلي هكذا، فأنا خدعتك حين أوهمت أنك أنني من ملة محمد و صدقتني طويلا و كنت فرحة بي..." (الرواية/ ص: 366).

420- رضا السويسي، دراسة الأدب بين علم العلامة ونظرية الإخبار، مج الحياة الثقافية، تونس، ع 8، 1976، ص: 29.

421- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب. مطبعة الاتحاد العام التونسي للشغل، د، ط 1977، ص: 154.

422- نجد إشارات الراوي تحيل على ذلك.

"... قد لا يصدق بعضكم ما أرويه، لكنها الحقيقة الوحيدة التي أحتفظ بها وأشد عليها بالنواجذ، وأخبرتها في قلب تشظى بفعل تراكم مشاعر الحقد النبيل تجاه كل ما هو مسلم، فلتغفري لي يا فاطمة..." (الرواية/ ص: 367).

و لشعور السارد بأن التيمة وحدها لا تفي بالغرض، ينتقل في المحطة التالية إلى تفعيل مطلبه على مستوى الفضاء الحاضن للمحكي، متوخيا الدقة في انتقاء الأمكنة والأزمنة التي تدلل بعناية على قارئه العربي، فعلى الصعيد الأول يعرج بنا على كل من المغرب، اليمن، الجزائر، بينما في الصعيد الثاني يوضعنا في حوادث تاريخية قديمة وحديثة متنقلا بين الأندلس و مأساة الإرهاب بالجزائر، وتبني القاعدة لتفجيرات أطوشا... وسواها، ثم للتأكيد على كل هذا بصفة قطعية وحصرية يذهب إلى استشارة متلقيه العربي المفترض بترساة موروثه الحضاري الطويلة العريضة، فيؤوب به أحيانا إلى التاريخ الناصع للحضارة الإسلامية بالأندلس مستوقفا إياه عند معمارها و هندستها و إنجازاتها الخارقة، ويؤوب به أحيانا إلى العوالم العربية الأسطورية مستعيدا في حضرتها أسطورة "سيف بن ذي يزن"، وأحيانا أخرى يقحمه في حيز صراع أجداده القدامى مع المغتصبين الغازين مرتدا به إلى أبعد النقاط التاريخية القديمة والعميقة، مثل ما يصنع مع "حادثة الفيل" التي يوردها بتفاصيلها الدقيقة أمام قارئه الداخلي، مبرزاً كيف خيب الله عز و جل مسعى "أبرهة الأشرم"... إلخ.

"... في اليوم الأول من يناير 2014 ذهبت مع فاطمة ووليد إلى قصر الحمراء... كانت تشعر بسعادة بالغة وهي تنتقل بين أجنحته وتجلس طويلا أمام الساحة التي تزينها بركة ماء لم تجف منذ ستة قرون... وذهبت إلى هضبة الدموع حيث ألقى أبو عبد الله الصغير النظرة الأخيرة..." (الرواية/ ص: 420).

"... هل تعلم أن ليما، هي اسم قبيلة بربرية هاجرت في أعقاب سقوط الأندلس؟... لو صدقتك لقلت إن العالم اكتشفه البربر وشيده العرب..." (الرواية/ ص: 420).

"... وراح يكلمني عن سيف بن ذي يزن، هذا الملك الذي أنجبته امرأة من الجن وصار اسمه مرتبطا بالقضاء على الأحباش..." (الرواية/ ص: 434).

"... قال لي الرجل واسمه ربيع: تفاصيل قصة أبرهة الأشرم الحبشي فيها كثير من الأمور التي تتطلب تدقيقا، ولكن المخيلة الشعبية لا تسقطها أبدا بسبب سردها المتواصل لها..." (الرواية/ ص: 436) (ويورد القصة كاملة).

والشواهد هذه وأخرى لا نلفي لها من مبرر في محكي المعترف سوى أنها تتقصد رسم مسار التلقي للمروي له العربي المفترض، وبالموازاة وذلك التلميح إليه بأسلوب ضمني غير مباشر بأنه هو المخصوص بالمروي، وهذا من خلال قرائن مرجعية ودوال إيحائية تعمل على إثارة وعيه الذاكراتي، وفي ذات الوقت تفعل فعلتها فيه داخليا، لأنها توخر مناطق منه تحرك لديه الرغبات الرائدة والبراكين الخامدة وهي تستشعره بماضيه بانتصاراته وخيباته، بإنجازاته وإحباطاته.

و بناء عليه فإن المروي لها "فاطمة" إذا كانت مقصودة لذاتها في نطاق معين تؤثر عليه مواقع سردية بعينها، فإنها في عديد المواضع غير مقصودة لذاتها، و إنما استعان بها المبدع للتدليل على القارئ الداخلي العربي المسلم، بمثل ما فعل مع شخصية البطل الإسباني (رفائيل) عندما جعله يحمل رؤياه للعالم - على كبر حجمها وعمق دلالتها- المسوغة لرؤيا الآخر الغربي نحو الأنا العربي المسلم في الظرف الراهن، أو بالأحرى لقطاع عريض من الغرب⁽⁴²³⁾ يحتمل المسلمين والعرب مسؤولية الإرهاب، و ينظر بنظرة حقد و ازدراء تجاه كل ما يرمز إلى الإسلام و العرب. وإذا رمنا الحقيقة فإن خيارات الكاتب وهنا لها ما يشفع لها لعدة اعتبارات، منها من جانب أن الرؤيا التي يوثقها فيها ما فيها وعليها ما عليها، ومن جانب آخر أنه اختار الشخصية الأجنبية ليضمن لصنيعه الموضوعية، بعكس لو تقمص الرؤيا الراوي الخارجي أو شخصية عربية.

ويعني هذا في جملة ما يعنيه أن ما جعل الناص يلجأ إلى خيار "رفائيل"، هو الدافع عينه الذي جعله يحتمل الراوي الداخلي/ المشارك مخاطبة "فاطمة" بشكل مباشر، كأنها وحدها المعنية بالاعتراف، بينما ما نستشعره من ثنايا الخطاب أن المسرود يختص بقارئ آخر مبين نصيا، أو بالأحرى يتوجه إلى قارئ داخلي عربي بطريقة غير مباشرة من خلالها، أي أن "فاطمة" تقوم مقام هذا القارئ، تنهض بدور المروي له المتلقي لخطاب الآخر الغربي، و هو يحكي له عن نظرتة إلى الأمة الإسلامية بعامية و العربية بخاصة.

وطبعا التبشير بهذا الشكل لا يمكن أن تنطلي حيلته على القارئ الخارجي، لأن تدخلات الكاتب الفاضحة والصارخة في توجيه محكي الراوي تحيله على أن الأفكار المعبر عنها هي تعود إلى الروائي في الأساس، الذي يبحث في صنيعة أن يضع القارئ العربي في صورة نظرة الآخر الأجنبي إليه، وكيف تشكلت منذ أن أضحت التفجيرات الإرهابية تطال العواصم الغربية، لكي يكون على دراية تامة بمجريات الأمور، وعلى درجة من الوعي حيال ما يحاك حوله وعنه.

و لكن إذا كانت "فاطمة" في المروي الذي يوثقه "رفائيل" وتتبدى مشاركة فيه بطريقة أو أخرى، لا تعتبر مروي لها مقصودة لذاتها بقدر ماهي مجرد قناة تتلقى خطابا يتعلق بكامل أبناء جلدتها و أمتها، التي لا تمثل منهم إلا فردا من كل أو ذرة من كتلة، فإنها في القصة المضمنة بذات الاعتراف التي تروي تفاصيلها الحياتية نلفاها مقصودة لذاتها بذاتها من جهة، وتؤشر على آخرين من خلالها من جهة ثانية، ففي هذه القصة التي تتموضع فيها راوي و مروي لها في نفس الوقت، تتلقى قصة هجرتها غير الشرعية إلى إسبانيا بلسانها الراوي من خلال الراوي المشارك/ رفائيل الذي يقوم بسردها كاملة غير منقوصة على مسمع منها و من الجمهور بأنها الساردة، مصطنعا عبارات (قلت لي...)، نجدها تقوم بدورين اثنين، أو بالمعنى الأدق تنهض بوظيفة مزدوجة، إحداها مروي لها ممسحة في موضع تلقي مثلها مثل أي فرد من جمهور الفندق، و أخرىها راوي داخلي/ مشارك تتوجه بالمروي إلى المروي له "رفائيل" الذي يتبادل الأدوار و إياها.

423- لا ينسحب الأمر على الجميع طبعا.

و في تأديتها للوظيفة الأولى، نجدها كما الأول ليست إلا القشة التي تخفي وراءها أشياء أخرى كثيرة، و لكن بفارق بسيط كونها تتبدى مقصودة لذاتها بمثل ما هي تنوب عن غيرها، مقصودة لأنها تتلقى مسرودا ذاتيا يخصها هي عينها، يروي حكاية فرارها من المغرب إلى إسبانيا -بعد أن أرغمتها عائلتها على الزواج من ابن خالتها إبراهيم- بجميع ملابسها ومحطاتها بدءا من المجازفة بركوب قوارب الموت، فمرورا بالنضال المرير بمخيم اللاجئين، فانتهاء إلى الوقوع في حبال "رفانيل".

وبأكثر توضيح فإن هذا المحكي الذي تعرف فاطمة أطواره جيدا، و هي تقوم بتلقيه من جديد عبر اعتراف زوجها، هو يعبر في مضانه ومضامينه بالدرجة الأولى عن فاطمة/المرأة المغربية (العربية) التي رفضت سياسة الأمر الواقع فتمردت على واقعها، ثم أتبعته التمرد بكفاح مرير من أجل إثبات الذات إلى أن تسنى لها ذلك، و بالتالي فهو ينم عن سلوك فردي ذاتي، سواء من حيث التجربة أو من حيث النهاية الإيجابية، طالما أن التجارب على هذه الشاكلة وفق ما يسوقه السارد تضاعل تحققها في الوقت الراهن، والحال هذه فإن المروي لها تعد مقصودة لذاتها، و على أكثر تقدير هي تعبر عن شريحة محدودة، استطاعت أن تتجاوز أهوال البحر ومخاطره، و أن تثبت ذواتها في بلاد الآخر.

"... وفي المرة الرابعة عدت إلى جامعة مراكش وألقيت محاضرة حول الأبعاد الضمنية في قصر الحمراء، واهتمت بك وسائل الإعلام المغربية كثيرا وكتبت إحدى الصحف (المغربية التي عبرت البحر سرا تعيد أمجاد الأندلس جهرا) (الرواية/ ص: 418).

أما كونها غير مقصودة أو هي محل نيابة عن الآخرين، فنحنكم إليه بناء على ما يشي به المسرود الأثناء التي يسوغ لصورة المرأة المهاجرة، إذ لا يطالعنا بشخصية فاطمة بمفردها بل بتعداد من المهاجرين الآخرين يمثلون نماذج شخصية مختلفة و متنوعة ترافق البطلة في هجرتها غير الشرعية المحفوفة بالمخاطر نحو بلاد الآخر، وفي هذه النماذج يوجد الجزائري والمغربي والإفريقي، وهو ما يحيل مرة أخرى على أن شخصية فاطمة ليست إلا القشة التي تخفي وراءها مأساة متعددة الجوانب، تعبر في مضامينها أو بالأحرى من خلال تجليات الصور التجريدية البالغة الخطورة التي تنقلها القصة، عن البؤس الذي يحيا في كنفه عالم الجنوب الباحث عن ملاذ في بلاد الآخر، إما من أجل لقمة العيش، وإما فرارا من قدر محتوم كما هو الشأن لفاطمة، وإما فرارا من القمع والتسلط... وسوى ذلك، إنه عالم "الحرقاة" بالتعبير الجزائري القح الذي وظفه الراوي عن قصد، للإشارة إلى ممارسة الانتحار الإرادي التي يمارسها سكان الجنوب بصفة عامة والجزائريين بصفة خاصة، ممارسة تحترفها فئة طويلة وعريضة، أضحت بالنسبة إليها امتطاء قوارب الموت والمجازفة بالنفس و النفيس من أجل الظفر بهامش من الحرية، أو فسحة من الأمل لتأسيس الذات، أهون من البقاء تحت طائل التسلط و الحقرة أو التهميش أو البطالة المضنية.

"... ولم يمض يوم واحد في كازا حتى وجدت نفسي داخل دهليز قريب من مدينة مليلية، مع ثمانية من الحرقاة، امرأة جاوزت الأربعين... ومعنا ثلاثة أفارقة، لاحظت أن أحدهم يرغب في

التحدث معي وقال لي إنه يخشى أن يخفق هذه المرة، فقد جرب الهروب ثلاث مرات، وفي كل مرة يتم طرده..." (الرواية/ ص: 396).

"... فكل واحد وواحدة من الموقوفين وراءه قصة تختزل مأساة أهل الجنوب المأخوذين بسحر الشمال وجنة أوروبا..." (الرواية/ ص: 402).

ووفق هذا المنظور تغتدي المروي لها/ الممسرحة لا تنوب فحسب عن القارئ الداخلي العربي/الضماني الموجود في وطنه، و إنما تنوب كذلك عن القارئ الداخلي العربي الموجود في المهجر وعلى الأخص المغربي، ونماذج شخصيات أحمد (المغربي)، و الحشاشة (المغربية) وصالح (الجزائري) التي أوردتها الاعتراف أبرز دليل على هذا القارئ غير الممسرح، الذي نفهم من السياق العام للاعتراف أنه يُحيل على فنتين، فئة عامة و أخرى خاصة، فأما العامة فهي قطاع المهاجرين بمختلف أصنافهم (أميين، شبه مثقفين، مطاردين، أصحاب سوابق... إلخ)، بينما الخاصة هي فئة المثقفين و على الأرجح الذين أثبتوا جدارتهم في بلاد الآخر و أصبح لهم أسماء و باع لا يستهان به.

"... وفي المرة الرابعة عدت إلى جامعة مراكش، و أقيت محاضرة حول الأبعاد الضوئية في قصر الحمراء، و اهتمت بك الصحف المغربية كثيرا، و كتبت إحدى الصحف (المرأة المغربية التي عبرت البحر سرا تعيد أمجاد الأندلس جهرا)... و صار لك اسم امرأة كبيرة تظهر صورها في الصحف والقنوات التلفزيونية..." (الرواية/ ص: 418).

والشاهد أبلغ تعبير على ما أومأنا إليه، أي على هذه الفئة الخاصة التي اضطرها القهر والنكران وعدم الاعتراف بها أو الاستلاب بمختلف أشكاله إلى الهجرة، فهاجرت بطريقة غير شرعية، مؤثرة المخاطر والغربة على الاستكانة، رافعة تحدي إثبات الذات، ولأنها كانت تؤمن بنفسها وبقضيتها تسنى لها تحقيق مبتغاهما، مستفيدة من الفضاء المفتوح والأرحب في بلاد الآخر، الذي فضلا عن أنه يساعد على الدراسة والعمل، يقر بالحق لأصحابه ومستحقه.

وبشكل عام إذا كان هذا كله يؤشر على الصنف الأول أي المروي لها الممسرحة/ فاطمة وإحالاتها المتنوعة على المروي له غير الممسرح من خلالها، فإن الصنف الثاني، القارئ الداخلي غير الظاهر، الذي أشرنا إليه في البداية، و قلنا أنه يتراءى من ثنايا السرد "قارئ داخلي أجنبي" ،هو الآخر نلفاه معن نصيا حيث نعثر على الكثير من المناصصات و الشفرات الأيقونية تبينه نصيا بشكل صريح، لعل أهمها المقاطع المقتبسة التي استعان بها الراوي لتأثير اعترافه وهو يحكي عن مشروعه الانتقامي، مثل مقطع المدونة التاريخية "لألفونسو مانريك المفتش العام لمحاكم التفتيش و أسقف إشبيلية"، التي تؤشر على مأساة أهل الأندلس في صورها التاريخية التجريدية ،الموثقة لمقدار الهول وحجم الإجرام الذي اقترفه هذا المفتش في حق بقايا المسلمين ممن كان يطلق عليهم "المورييسكيين".

"... إذا قالوا أن الدين المحمدي هو الأحسن، و أنه لا يوجد غيره للوصول إلى الجنة... إذا ذبحوا الدواجن و الحيوانات... إذا اختتنوا أبناءهم أو سموهم بأسماء عربية..." (الرواية/ ص: 361/360).

وكذا الأمر بالنسبة للمقطع المقتبس من الإنجيل الجديد، "قرآن أمريكا" بتعبير السارد، ذاك الذي صاغته مع حلفائها كيفما اتفق، لإرساء دعائم المخطط الصهيوني القديم في العالم الإسلامي بأسلوب ومنطق جديدين، يهدفان إلى استقطاب أكبر قدر من المؤيدين والمناصرين من أبناء الشعوب الغربية من خلال نشر تعاليم الإنجيل الجديد بينهم.

"... باسم الآب الكلمة الروح، الإله الواحد الأوحد، هو ذا الفرقان نوحيه فبلغه للضالين من عبادنا وللناس كافة ولا تخش القوم المعتدين..." (الرواية/ ص: 363/362).

فهاتين الفقرتين الطويلتين المقتبستين من نصين مختلفين، - أحدهما وثيقة تاريخية تجلي ثناياها حقيقة قدم الحقد الدفين اتجاه المسلمين، و الآخر مقتطف من الدين الأمريكي الجديد، المعبر عن ذات التوجه و الشعور المقيتين - لا تعني مضامينهما القارئ العربي فقط⁽⁴²⁴⁾ و إنما الأجنبي كذلك، فالأول يفترض فيه بالاستناد إلى المنطق و التاريخ أنه مطلع على الفصل الدموي المخزي لوثيقة "ألفونسو مانريك"، و عارف بما خلفه وراءه الإنجيل الجديد في كل من العراق وأفغانستان وباكستان... إلخ، و من ثم فالمروي بالنسبة إليه ليس إلا تذكير أو تنبيه لذاكرته الراكدة و بالضبط تأليب للجراح القديمة و الماضي المأساوي، الحقائق التي لا يفضل سماعها كونها تستفز مشاعره باعتبارها توثق للحظات الزمن المخزي المدين للجلاد، بينما الثاني/القارئ الداخلي الغربي فيتمظهر بعكس سابقة لأنه يبدو في الموضوعين السابقين أكثر مقصدية من طرف الراوي، لا لجهله بالحيثيات و لكن لجهله بطبيعة العلاقة الكامنة بين تفاصيل الحدث الأول و الثاني، ألا وهي علاقة المشابهة و الارتباط الموجودين ما بين الأمس و الحاضر، أي ما بين جلاد الماضي و جلاد الراهن في أساليب الحقد الأعمى و الثأر.. وما إلى ذلك، التي تحيل على أن جلاد الراهن ليس إلا امتدادا لجلاد الأمس، وهي الحقيقة التي يرغب الراوي أن يحيطه بصوارها حتى يضع النقاط على الحروف، و يفعل مناعته ضد مرض الحقد فلا يقع في جرم الانتقام الذي وقع فيه ابن جلدته "رفائيل"، كونه استسلم لهاجس الثأر.

يكرس هذا الانطباع مسألتين أساسيتين، إحداها أن الراوي في مكاشفته يسعى إلى الاعتراف بالخطيئة التي ارتكبها و الإقرار بجرمه عن ندم، توقانا للتطهر و التكفير عن الذنب، بعدما تبين له الخيط الأبيض من الأسود و أدرك شناعة ما كان فيه، و هذا في الأساس ينم في تجلياته عن ثقافة غربية وبالتالي فالمقصود لما حالة هو القارئ الغربي، و أخراهما التدخل الصارخ للكاتب في تسييج المحكي من خلال الدفع بالراوي في الاتجاه السابق، سواء وهو ي موضعه في صورة المدين لأفعاله المشينة، أو سواء وهو يتحرى إضفاء الصبغة الواقعية عبر إدراجه للمثاليين السابقين، اللذان في الحقيقة يشيران إليه وليس إلى الراوي، مما يعني أن مقصود الكاتب هو المروي له

424- سواء كان خارجيا أم داخليا.

الداخلي الغربي أكثر منه العربي، لأنه يريد من زاوية أن يضعه في الصورة الحقيقية للعربي المسلم، ومن زاوية أخرى أن يدحض التهم الملتصقة به زورا وبهتانا و على رأسها تهمة الإرهاب.

نتأكد بصفة رسمية من التدخل الفاضح للروائي و من المقصدية التي يتوخاها، بمعنى القارئ الغربي، عندما يطالعنا الراوي بقصة فاطمة التي أشرنا إليها آنفا، مشعرا القارئ الخارجي بتحوله إلى مروي له، و لعله من النادر في المنظومة السردية أن نعثر على السارد يتقمص ازدواجية وظيفية، يروي و يتلقى في نفس الوقت ما يقوم بروايته، إذ المتعارف عليه في المنطق الجدلي للسرد أن من يتولى دور السرد هو الراوي، ومن ينهض بدور التلقي هو المروي له، ولكن اعتراف "الفجيعة على أستار الكعبة" يعكس الآلية ويقلب موازين الأدوار، بدليل أن السارد المشارك/رفائيل يضطلع بوظيفتي السرد و التلقي في آن واحد، و يصطنع ذلك بطريقة مقننة من خلال توجيه محكي إلى الجمهور المخاطب في صورة محكي تناهى إليه على يد راوي آخر هو فاطمة (الحاضرة الغائبة)، نلفاه يمتد في النص على مساحة تتجاوز الإحدى عشرة صفحة، يورد فيها قصة فاطمة متكلمًا بلسانها، وهو يتموقع في موقع المتلقي.

ومع أن هذا الازدواج الوظيفي قد يرمي إلى تفعيل غايات سردية محضة، من قبيل مراعاة تعدد الأصوات، أو الإيهام بالتحلي بمبدأ الموضوعية في نقل محكي الآخرين على ألسنتهم...، فإنه في اعتراف الإسباني نجده لا ينهض بهذه الوظائف فقط بل يتجاوزها، مكرسا دورا وظيفيا آخر مهمته الإرهاص على التواجد الحضورى للمتلقى الداخلي، من خلال تفعيل دينامية للانتقال من التأشير الضمني وبشكل غيبي على المروي له الأجنبي إلى التأشير عليه بشكل حضوري، في كنف شخصية تقوم مقامه.

"... في ذلك اليوم، رويت لي يا فاطمة، قصة هروبك من مراکش إلى الميريا واستقرارك ببرشلونة..." (الرواية/ ص: 393).

وبتفسير آخر، إن شخصية المتكلم/رفائيل (بأناه الساردة) باعتبارها إسبانية، هي تقوم في النص مقام الآخر/الأوروبي بصفة خاصة، والغربي ككل بصفة عامة، كونها تطرح رؤياه للعالم و تتبنى مواقفه التي ينقلها للأناس العربي، فوفق الاستلزام الرياضي يمكن القول أنه بتحولها إلى مسرود له يصبح العكس هو الصحيح، أي أنها تضحى تجسد دور القارئ الغربي المتواجد في موضع تلقي لوجهة نظر الأنا/المسلم، التي إن اتضح من المسرود الذي تستأثر فيه فاطمة بالسرد، بأنها تتناول مأساة المهاجر المنتمي لعالم الجنوب، فإنها أبعد من ذلك تطرح مسائل و قضايا أخرى حساسة، على شاكلة الإمكانيات و المواهب التي يتمتع بها الإنسان العربي، أو بصيغة دقيقة ما يستطيع خلقه وإنجازه هذا الإنسان عندما يجد الفضاء المناسب، أو من يأخذ بيده و يفتح أمامه أجواء الدراسة و الحرية و الإبداع.

ونموذج فاطمة إذا كان في الاعتراف يؤشر عليها بمفردها، فإنه بالعودة إلى ما ألمحنا إليه سابقا من أنها الشجرة التي توارى خلفها الغابة، يصبح مجرد صورة مصغرة أو ليس إلا عينة للكثير الكثير من العينات والنماذج التي أثبتت جدارتها واستحقاقها في بلاد الآخر، وكان لها مساهمات

هامة في المجالات الحيوية واقتصاديات هذه البلاد. ومن ثم فالمسرود الذي يخص فاطمة بالذكر لا يعنيها بمفردها وإنما يعني قطاعا عريضا من النخب والأدمغة المهاجرة، وهو يعبر في تجلياته عن طرح رؤيوي عميق ومشفر يسعى المخاطب (المرسل) إرساله إلى الآخر المخاطب (المرسل إليه).

وبالمختصر المفيد إن شخصية رفائيل في هذا المضمار تجسد دور المسرود له الذي يتستر القارئ الضمني (الغربي) في ردائه ووراء ملفوظاته (قلت لي)، وفق دينامية سردية تتبنى مسرود له ممسرح يتقمص دور المسرود له غير الممسرح، أو ينوب عنه في الوقت الذي يحيل على القارئ الخارجي بلحمه وشحمه، مكرسة ما يعرف بالمشاركة الفعالة بين المرسل والمرسل إليه، التي يتمظهر فيها المرسل إليه أثناء عملية التوصيل يمارس فاعلية التلقي بالفعل والقوة، فالنص لا يعدو أن يكون "... مندور لأن يقول، ولكنه لا يقول إلا بمشيئة كائن مدرك يطلق الكلام من قيد العلامات، ويستخرج المعاني من معجم الألفاظ، والنص يرشح بعلامات منصوبة تشي بجماله، ولكن الجمال لا ينقذ ولا يفعل فعله إلا إذا احتضنه المستقبل الصريح، ونعني بالمصطلح المخاطب الواقع خارج النص..." (425).

إن تبادل الأدوار المشخصة للحكي والمروي بين الأنا والآخر في نص الاعتراف ليس قائما فقط بل لا تشوبه شائبة، إذ كل العلامات ترهص على أن شخصية رفائيل في محكي فاطمة تنوب عن القارئ الضمني الغربي، وهو ما يحيل على أنها تقوم مقام هذا الآخر، باعتبار أن معظم الخطاب – بطريقة عكسية – يتراءى موجهًا إليها كمسرود له.

وبشكل عام لا يعني هذا أن القارئ الداخلي الغربي يتراءى فقط في المواضع السردية التي ذكرناها، أي المقاطع المقتبسة، وقصة فاطمة، بل نعثر عليه في مواقع أخرى من الاعتراف، لعل أبرزها وأوضحها مواقع الحوارات المستفيضة والكثيرة بين رفائيل وفاطمة من قبيل التالي.

(فاطمة) "... هل تعلم أن ليما اسم قبيلة بربرية هاجرت في أعقاب سقوط الأندلس...

فكان ردي سريعا (رفائيل)

- لو صدقتك لقلت إن العالم اكتشفه البربر وشيده العرب.
- و هل تنكر عليهم دورهم؟...
- لا ولكن تبالغين أحيانا...
- لو قلت لك أن كولومبوس ما كان ليكتشف أمريكا لولا عرب الأندلس... عليك أن تقرأ التاريخ..." (الرواية/ ص: 420).
- (رفائيل) "... وهل يعجبك قتل الناس بحجة أنهم كفار، وأن النظام مجرم ويتعاون مع الصليبيين؟..."

425- شكري المبخوت، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993، ص: 53.

لا يعجبني (فاطمة)

- و عندما يضع عدد من الإرهابيين قنابل في محطات أطوشا و ألبوزو سانتا...
- كأتك تضعني في صف المؤيدين للإرهاب، أم لأنني مغربية؟... " (الرواية/ ص: 423).
وهذه الأمثلة التي اجتزناها على سبيل التمثيل لا الحصر (كونها تملأ النص)، تكشف بصريح العبارة أن الخطاب الحوارى الذى تدور أطواره بين الشخصيتين الورقيتين (فاطمة) و(رفائيل)، لا يعنيهما بقدر ما يعنى حوار الأنا و الآخر، "الراوى العربى" و"المتلقى الغربى" والعكس، اللذان كما يبدو من الشاهدين هما فى حالة شد و جذب، إبداع رأى و تلقى آخر، حول مسائل تاريخية قديمة وأخرى آتية حساسة وغاية فى الأهمية لازالت مثار جدل إلى يومنا هذا، وبمفهوم آخر لو كان الأمر يقتضى فاطمة ورفائيل فقط ما كان الخطاب ليأخذ هذه الوتيرة و يجرى بهذه الطريقة التى يتمظهر فيها كل طرف متعصب لرأيه، مشدود إلى جهته وانتمائه، رفائيل إلى انتمائه الغربى و فاطمة إلى انتمائها الأمازيغى العربى الإسلامى، تارة رفائيل المرسل و فاطمة المتلقى، و تارة فاطمة المرسل و رفائيل المتلقى، فاطمة تقوم مقام الراوى و المروى له العربى أو "أنا عالم الجنوب" بعامة، و رفائيل ينهض بدور الراوى و المروى له الغربى أو أنا عالم الشامل بعامة.

ج- القارئ الداخلى/المروى له فى الاعتراف الثالث/"تورا بورا":

بغض النظر عن المتلقى الافتراضى، المروى له الممسرح المتمثل فى جمهور "فندق أسكرام بالاس"، يوضعنا اعتراف "أمين أبو راشد" من البداية فى صورة أن المخصوص بمحكىه بما فيه من تداعيات، وينطوي عليه من حقائق ذات صبغة دولية، ليس فردا بعينه أو فئة بعينها وإنما متعدد من الأفراد والفئات متنوعة المشارب ومختلفة الأجناس، يمكن ترتيبها فى شكل عينات متلقية حسب مراتبها السردية والحيز الذى تشغره فى مضمار التلقى على النحو التالى:

1- عينة القارئ الداخلى العربى.

2- عينة القارئ الداخلى الغربى.

3- عينة القارئ الداخلى الجزائرى.

ولكن يظل هذا من الناحية النظرية فقط أى فيما يتعلق بما تحيل عليه المؤشرات النصية، أما الجانب الإجرائى فلا يبدو بهذا الشكل بتاتا، وبعبارة أوضح مع أنه من الوهلة الأولى -فى هذا الاعتراف- لا تترك التأشيريات النصية أدنى شك من أن الراوى المشارك/ المعترف يتقصد قارنا داخليا عربيا يرهص على قراء آخرين من خلاله، فإنه عندما نأتى إلى العملية الإجرائية نجد أن هذا القارئ يتراءى صعب المنال، أو بالأحرى مستعصى على الإمساك به لتحديد تحديد دقيقا، خاصة وأننا لا نعثر على خطاب مباشر يحيل على قارئ عربى محدد الملامح والسمات المورفولوجية والسيكولوجية أو المكانية ... و ما إلى ذلك، و إنما كل ما نعثر عليه هو علامات وقرائن ضمنية تتراءى فى الخطاب تؤشر على مروى له ضمنى، يأخذ أبعادا وصورا مختلفة وتتنازع رغبات وهواجس متنوعة، تارة يبدو قارنا يحمل راية المقاومة، و تارة قارنا مهووسا

بالجهد مغرار به، و تارة أخرى قارئاً مهموماً مشتت الفكر، منشغل بالبحث عن حقيقة ما يجري في عالمه الإسلامي بدرجة أولى و العالم ككل بدرجة ثانية.

وطبعاً قد تتبادر إلى الذهن استنتاجات أخرى لأن هذه التظاهرات المشار إليها، ليست ثابتة أو يقينية مائة بالمائة فهي تظل محض استنتاجات من ثنايا السرد، وفي المقام الأول من الثابت واليقيني، القارئ الداخلي العربي ككل الذي لا شك في تواجده، وفي المقام الثاني من البنية التصورية التي نقيمها عن النص بناء على تقنيات "أفق التوقع" (426) (بتعبير ياوس)، و "استراتيجية النص" و "الفراغات" (427) (بتعبير إيرز) التي يستخدمها القاص في إشارة منه إلى قارئه الافتراضي المخصوص.

وبتفسير آخر إن اشتغال الكاتب عبر الراوي الداخلي/المشارك (أمين أبو راشد الأفغاني) على التقنيات المذكورة دليل على توهمه لمروي له ضمني يجلس قبالة، يأخذ أشكال الأنماط السابقة ولا يطابق القارئ الخارجي، سواء تجاوب الأخير مع التقنيات إياها أم لم يتجاوب، ونقول لا يطابقه لأن القارئ الداخلي هنا مقصود لذاته، فبكل بساطة الراوي يخاطبه عبر هذه التقنيات باعتقاد مسبق من قبله بأنه منوط بها، وبأنه ملزم بإثرائها وإيجاد المقابل لها وكذا الوقوف على الحلقة المفقودة ضمنها، أي أنه لا يكتفي بمخاطبته، بل يسعى إلى تبوينه مرتبة المتقبل الصريح لمروي المكاشفة التي تجعل منه شريكاً فاعلاً في إنتاج صنيعه.

وعموماً القرائن الاستدلالية التي تدل على هذه الحقيقة كثيرة، نلّف جانباً منها يلتصق بالشخصيات، وجانب بالحيز المكاني، وجانب آخر بالزمن.

فعلى سعيد الشخصيات ورغبة من الكاتب في استثارة وعي متلقيه، يستعين بالراوي الخارجي/أنطون مالمو في التأشير على شخصية المعترف، فمن خلاله يحاول من العتبة الافتتاحية أن يشد انتباه قارئه إلى طبيعة المروي وشخصية الراوي، هامساً في أذنه بأنه سيكون أمام شخصية غير عادية واعتراف فريد من نوعه.

"... لما نودي على محمد أمين الشدهان لم يهتم الحاضرون أول الأمر بالرجل، وعندما أضاف هوسمان قائلاً: المدعو أبو راشد الأفغاني صار الجميع أكثر اهتماماً بهذا الرجل الطويل القامة..." (الرواية، ص: 443).

و بالرغم من أن الراوي الخارجي يكتفي بهذه الأسطر محيلاً القراء على الراوي الداخلي/المعترف نفسه، فإن رسالته تفي بالغرض، ألا هو توجيه أنظار المروي له المفترض إلى أهمية المحكي الذي ينتظره و إلى موضعه الاستراتيجي من ذلك، بوصفه مستهدف رسالة الخطاب، المرسل إليه المحدد سلفاً في ذهن المرسل الأول/الكاتب، مثلما تشي بذلك ثنايا الخطاب في الشاهد التي تجلي بصريح العبارة أن التقديم الذي يفتح به الراوي الخارجي/الشاهد على الأحداث

426- ميشال شويرفيجن فرانك، نظريات القراءة من النبوية إلى جمالية التلقي، تر، عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا ط1، 2003، ص: 193/141.

427- إيرز، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر وتقديم حميد احمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس 1994، ص: 31.

الاعتراف ليس إلا أسلوباً لبث الإثارة و بذور الفتنة في نفس و وواعية متلقيه، فهو عندما يورد في الصورة التي ينقلها عن الأجواء التي سبقت الاعتراف، أن الجمهور لم يكثرث أول الأمر باسم المعترف، و لكن لدى سماعه كنيته – المدعو أمين أبو راشد الأفغاني- أصبح مهتماً به مشرباً الأعناق إليه، يعني هذا أنه من البداية يحاول أن يرسم لقارنه الافتراضي صورة هلامية لشخص المعترف تستثير انتباهه وتجعله ينجذب إلى الاعتراف ويندمج مع المروي.

و لعل ما يؤكد على هذا بصفة حصرية، أننا نلغى توصيف الراوي الشاهد للمعترف غير مبرر لا سردياً ولا منطقياً، فهو لا ينهض بوظيفة سردية معينة بداخل النص عدا استهدافه للمروي له المخصوص إلى موضوع المكاشفة، وبمعنى أدق لو كان الأمر يتعلق باستهلال افتتاحي أو وصف عام، أو يتعلق بنقل الأجواء الداخلية للفندق لاختار الراوي توصيفاً آخر بدل أن يلجأ إلى تكرار ما نعرفه و يعرفه الجمهور قاطبة، فأسماء المعترفين بما فيها كنياتهم يفترض في الجمهور بأنه مطلع عليها قبلاً، كونه قد حضر عملية القرعة التي أفضت إلى أربع مترشحين⁽⁴²⁸⁾، وعليه كيف يُعقل أن ينتابهم ما انتابهم طبقاً إلى المشهد الذي يوضعنا فيه الراوي الشاهد/ أنطوان مالو، وهم في الواقع لهم سابق معرفة بأسماء المترشحين؟

والحال هذه تبقى مرامينا السابقة صحيحة، لأنه ما من تفسير لهذا الموقف سوى أمران اثنان:

إما أن الكاتب تناسى أنه أشار إلى الأسماء التي أذاعها "أدولف هوسمان"، مالك الفندق على مسامع نزلانه قبل البدء في الاعترافات، وإما أنه تعمد التكرار للغرض الذي نتحدث عليه وهو الإعلان عن المروي له من الاستهلال. ولأن الأمر الأول مستبعد بحكم أننا لا نعثر على ما يشبهه في الاعترافات الأخرى فإن الثاني هو الأقرب إلى التصديق، أي أن الكاتب أراد أن يثير أفق توقع القارئ الداخلي قبل الشروع في الاعتراف، وذلك عبر استفزازه من ناحية، وشغل اهتمامه بالمحكي من ناحية أخرى، فهو عندما يُقحمه في صورة ما انتاب الجمهور إن هو إلا يقوم ببث عناصر الفتنة في ذاته، كي يثير لديه تساؤلات مختلفة، تحرك أفقا أو أفقا من التوقع بالنسبة له تجعله يحاول الحدس بمن هو هذا المعترف؟ ولماذا أثارت كنيته الاهتمام؟ أهو من المجاهدين الأفغان أم من رجال طالبان، أم من المتعاطفين معهم أم ماذا؟ والتساؤلات هذه بمعية أفق التوقع الذي يقيمه عن شخصية المعترف يدفعه إلى الإصغاء بشكل أفضل إلى التالي لاكتشاف شخصية الرجل وبالموازاة وذلك الوقوف على صحة تصوراتهِ التي يبينها من خطئها.

وما إن يدرك الكاتب أن ألامعيبه السردية أتت أكلها واصطادت هدفها، يوهنا بتسليم الراوي الداخلي/ المشارك لمقاليد السرد، وفور مباشرته فعل الحكي نكتشف أن مرامينا الأولى سليمة ولا غبار عليها، ذلك أن حديثه يأتي متمماً لحديث الراوي الخارجي ومكملاً لما جادت به قريحته بخصوص أفق انتظار القارئ الداخلي، حيث يشرع في الكلام ولكن بتثاقل يستهله بالبسملة، والصلاة على خاتم المرسلين (صلى الله عليه وسلم)، ثم يستعرض آراءه بشأن المعترفين الذين سبقوه وصاحب الفندق، ليبدأ لاحقاً في الكشف عن شخصه. ويأتي ذلك بطريقة خطابية توحى

428- ترد في اعتراف صالح النازا، ص: 107/ 108.

بشكل صريح بأن الراوي يفترض تواجد قارئ داخلي يخصه بالخطاب، فهذا هو ذا يتوجه إلى الجمهور بالقول التالي:

"... أما أنا فلا أعرف إن كنت سأقوى على الاعتراف أمامكم وأنا الذي لم أعد أذكر من سيرة حياتي سوى تلك الأيام التي قضيتها في جبال تورا بورا بأفغانستان مع عدد من المجاهدين أغلبهم من العرب..." (الرواية، ص: 443).

فالظاهر هنا أن الراوي/المعترف يصطنع ضمير الجمع المخاطب، موجهًا خطابه إلى جمهور القابعين أمامه بداخل أسوار "أسكرام بالاس"، بينما لدى تأمل الخطاب مليا نجد ثنياه تشي بأنه يختص بمروي له غير ممسرح، هو نفسه المروي له المؤشر عليه في الاستهلال من طرف الراوي الخارجي، نتبين هذا من عنصرين أساسيين:

أولهما: أن مقول المعترف لا ينطلق من الصفر، كأن يعرف بنفسه وسنه ومهنته والسبب الذي جعله يترشح للبوح المكشافي، الأمور التي جاء النزلاء من أجلها وينتظرونها بشغف، بل ينطلق من النقطة التي انتهى إليها الراوي/الشاهد، مما يعني أنه يقوم بمواصلة الحكى السالف لضمان بقاء القارئ المشار إليه وليس الجمهور المجبر على البقاء، سواء أعجبه الاعتراف أم لم يعجبه، كونه حجز أمكنته خصيصا لغرض الاستماع.

وثانيهما: أن المحمولات الضمنية لمقول الراوي ترهص علانية على المروي له غير الممسرح وليس الجمهور الممسرح وإن ادعت ذلك، والدليل يكشف بنفسه عن نفسه في الشاهد إذ يقول المعترف: "...لا أعرف إن كنت سأقوى على الاعتراف أمامكم"، فالمفترض والمنطقي أن يقول العكس، و يتوجه إلى الجمهور وهو كله عزم واستعداد، بمثل ما فعل رفائيل في الاعتراف الثاني (بالرغم من إحراج تواجد زوجته)، فطالما قد ترشح بإرادته يعني هذا أنه كان يعلم مسبقا أن قرعة الاعترافات من الممكن أن تسفر عنه، وبالتالي المنوط به وقد قبل رفع التحدي منذ البدء، أن يتحلى بالشجاعة لا أن يتمظهر في صورة المتعب المردد للقول السابق.

وبناء عليه لا مبرر لقوله عدا ما أومأنا إليه، من أنه لا يستهدف الجمهور الذي اختار الاعتراف أمامه طواعية، وإنما القارئ الداخلي المتوخى الذي يوجه إليه الخطاب، ويتبدى في هذا المضمار يخصه بانطباعين، الأول: يحاول ضمنه إيهامه بأنه لا يعرف حدود قدراته على التذكر والارتداد إلى الوراء، وهذا يعتبر طلبا صريحا بضرورة الصبر عليه ومساعدته، وفي الثاني: يتقصد موضعيته مباشرة فيما هو راسخ بذاكرته، أي صلب الموضوع "... لم أعد أذكر من سيرة حياتي سوى تلك الأيام التي قضيتها في جبال تورا بورا...".

ويعني هذا أن كل المعطيات السردية تسوغ من خلال المثيرات النصية لصورة مروي له مفترض أو مضمّر يتحمل القارئ النابش مسؤولية البحث عن الموقع الذي يتوارى فيه، ولقد ارتأى المبدع حتى يبسر العملية أن يقيم مدارين للإحالة عليه، مدار نصي خارجي ينهض بفعل التبئير فيه الراوي الخارجي/الشاهد، ومدار نصي داخلي ينهض بفعل التبئير فيه الراوي الداخلي/المشارك، الخارجي يؤشر على المروي له قبل بدء الاعتراف، والداخلي أثناء الاعتراف.

ومبرر هذه الصيرورة التي ينتظم في مضمارها السرد، بما في ذلك الصوغ الرويوي الإخراجي، هو أن الكاتب تغياً أن ينبه عناية قارئه الداخلي إلى المحكي قبل بداية المكاشفة ليهينه نفسياً أول الأمر ثم يوخز أفق انتظاره لاحقاً، حتى إذا ما جاء إلى الاعتراف لم يأت خالي الوفاض، ونزوعه بهذا الشكل يعني أنه مدرك تمام الإدراك، و ملم تمام الإلمام بخبايا الإرسال و التراسل ما بين الباث و المتلقي من حيث أن للمرسل إليه بالرسالة علاقة تبدأ قبل تلقيه الرسالة و بعد تلقيه الرسالة.

وتبعاً لهذا هو يصطنع زاوية رؤية تروم إخراج التيمة الموضوعاتية، الرسالة في واقع الأمر وفق هاتين العلاقتين، أي علاقة المرسل إليه القبلية والبعدية بالرسالة اللتان مفادهما:

أن الأولى علاقة انتقاء، فمعظم الرسائل الإبداعية لا تصل إلى المرسل إليه إلا إذا قرر هو أن يتلقاها، وبمعنى عكسي الرسائل التي تلقاها ما كانت لتكون كذلك إلا لأنه اختارها وانتقاها من بين غيرها. وهذه العلاقة الانتقائية بين المرسل و المرسل إليه و الرسالة ليست عفوية، بل تتحكم فيها مجموعة من الأمور، منها ما له علاقة بالانطباعات و الأحكام المسبقة للمتلقي عن الباث، و منها ما له علاقة بالرسالة كالزمن و الجنس الأدبي و التيمة و اللغة و القناة، و منها كذلك ما له علاقة بأشياء تتعلق بالمرسل إليه نفسه مثل (السن و الثقافة و الوضع النفسي و جنسه...) و ما إلى ذلك من الأشياء التي تتغير من فترة إلى أخرى⁽⁴²⁹⁾. أما علاقة المتلقي البعدية بالرسالة فهي علاقة إيجاد و بعث، فالرسالة لا يبعث الحياة فيها الصنيع الأدبي بمفرده، بل تحتاج إلى المتلقي الذي يضخ فيها الروح و ينقلها من حال الصمت المطبق إلى حال التفاعل الأرحب، بحكم أن النص لا حياة له إلا من "خلال لقائه بالمتقبل..." و بهذا المعنى لا يكون هناك أدب إلا من خلال المتقبل⁽⁴³⁰⁾، و لا تكون هناك قيمة نصية إلا متى تلقى العمل الجمهور⁽⁴³¹⁾.

على خطى هذه الوتيرة يبين اعتراف تورا بورا قارئه الداخلي، يسيج بادئ ذي بدء العناصر التفسيرية التي تؤثر عليه بصيغة الانتقاء البرانية، عبر تهينة أفق انتظاره أو إثارة استجابات من لدنه، ثم يجتذبه إلى عوالمه المكاشفاتية، أين ي موضعه في طبيعة المروي مباشرة الذي يتعلق بسيرة جهاد في جبال تورا بورا و ذاكرة جريحة بمعقل غوانتانامو، يعلن عنهما من البداية كعنوانين بارزين لتيمتين رئيسيتين، يقوم لاحقاً باستعراضهما على هذا القارئ، و هكذا يقترن الانتقاء الافتتاحي مع التحديد الموضوعاتي، اللذان إن دلا على شيء فإنما يدلان في الحقيقة على عملية انتقاء و تحديد المروي له المفترض، أي المروي له الذي أثار النص استجابات موضوعاتية و نفسية لديه، أقام على كاهلها أفق انتظار، ثم استمر يقتفي آثار المحكي بناء على ذلك.

وبمعنى أدق إن الراوي الداخلي/ المعترف عندما يدعي أنه لم يعد يذكر من سيرته إلا جهاده بأفغانستان وسنوات الاعتقال بغوانتانامو ليس هذا إلا حجة واهية، الغرض من ورائها تخصيص موضوع المكاشفة لإحداث تطابق بين أفق انتظار المروي له البدني والتيمتين، ومن ثم الإبقاء

429- فقد يحدث أن يتلقى الإنسان رسائل معينة في فترة الشباب ولكن هذا يتغير في مراحل أخرى لاحقة، كما أنه قد يتلقى في وضع تعليمي معين ما لا يتلقاه في محطة تعليمية أخرى... وهكذا دواليك.

430- توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع عشر، د، ط، د، مط 1985، ص: 10.

431- عز الدين المناصرة، جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحدثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، الأردن، ط1، 1995، ص: 270.

على هذا "المروي له" بمعية "المروي" إلى أبعد نقطة ممكنة. وحتى تلتئم الصورة على أكمل وجه لا يترك الراوي/المشارك فاصلا زمنيا بين العنوانين البارزين اللذان لازالت تحتفظ بهما ذاكرته كما يدّعي والكشف عن هويته، إذ فور تحديده لطبيعة محكيه يعرج على التعريف بشخصه مبرزاً الخطوط العريضة لقصته.

"... كنت كما يقولون إرهابيا من جماعة القاعدة، بل إنني لم أكن بعيدا عن أسامة بن لادن في تلك الفترة، حيث كنا نعتبر أنفسنا ضيوفا لدى إمارة طالبان وأميرها الملا عمر..." (الرواية، ص: 444).

وهكذا يرهص الراوي إلى قارئه الداخلي بتجانس الأفق⁽⁴³²⁾، وإذا ففعل هذا يعني أنه من جهة يحثه على البقاء معه، ومن جهة أخرى لا يذيع إليه سرا مادام هذا القارئ افترض مسبقا اعتمادا على المعلومات الأولية التي قُدمها له، أن هوية المعترف لن تخرج عن نطاق الإرهابي أو العميل أو المجاهد الأفغاني.

يتصرف الراوي بهذا الشكل مع قارئه، ولكنه في ذات الوقت ولإدراكه أن إرضاء أفق انتظار قارئه لا يضمن مائة بالمائة استمراره معه كما ينشده، لا يقدم له كل شيء على طبق من ذهب، بل يفتعل المواردية والتغامض متقصدا زرع بذور الشك لديه، ومن ذلك أن التوصيف الذي يخص به شخصه ينسبه إلى الآخرين وليس إلى نفسه، "... كنت كما يقولون إرهابيا..."، مما يولد صورة ضبابية بالنسبة للمروي له المضمّر، تحتاج إلى توضيح أكبر، سيتحول في لحظة من اللحظات عنده إلى وابل من الأسئلة على شاكلة:

هل المعترف غير موافق على هذا الوصف؟ هل لاقتناعه بما كان يقوم به لا يستطيع أن يصف نفسه بالإرهابي؟ وهل وهل؟ ومعظم الأسئلة التي تنجم عن اصطناع الصيغة السابقة، والتي يتوقع السارد أن يوجهها إليه قارئه الضمني، تجعله يتابع السرد للكشف عن شخصيته، وفي هذه الأثناء يخاطبه بصفة مباشرة عن طريق ضمير الجمع المخاطب موهما إيانا (من مواضعنا) بأنه يخاطب الجمهور "... إن في صمتكم ما يدفعني إلى أن أحذثكم طويلا، وعمرى اليوم اثنان وسبعون عاما..." (الرواية/ ص: 444).

وخطاب الشاهد لا يحتاج إلى كبير تأمل لنعرف أن كلام السارد يخص المروي له غير الممسرح وليس الجمهور الممسرح، وبتفسير آخر لو كان الخطاب يقتضي الطرف الثاني لما قال "إن في صمتكم"، وهم الذين يفترض فيهم الصمت كونهم جاؤوا للاستماع وفقط وليس للكلام أو المناقشة، كما أن المجال والأعراف في مثل هذه الحالات -وينسحب هذا على مجمل الاعترافات- لا يسمحان بالحديث أو إبداء الآراء و ما شابه ذلك.

و عليه فالمقصود بالخطاب هو الطرف الأول، المروي له غير الظاهر الذي انتابه الصمت فجأة، لأنه لم يفهم فحوى توصيف السارد لشخصه لدى قوله "كما يقولون"، و اضطره ذلك إلى

432- الأفق الافتراضي للقارئ وأفق الاعتراف الذي يحمله للقارئ.

التساؤل، الذي بموجبه سيقدم السارد الكثير من الإيضاحات عنه لأنه كان يتوقع مسبقا ما ستؤول إليه الأوضاع بقارئه. و بعد أن يُجلي الملابس التي تتعلق به أو بالأحرى التبتت على القارئ، مثلما هو الشأن لتطرقه لنسبه الفلسطيني و حياة الشتات التي عاشها مع الشعب الفلسطيني، ثم كيف التحق بالمقاومة في لبنان، فالجهد بأفغانستان، و من أنه ليس نادما على ما فعله حتى الفظيع منه، يؤوب مرة أخرى إلى الأسلوب السابق، فيقدم للقارئ معلومات مبتورة تبدي شيئا و تخفي أشياء، تقحم المروي له الضمني في دوامة من الأسئلة الأخرى بحثا عن مقاصد المعترف، و من ذلك مثلا لا حصرا ما يدلي به وهو يتحدث عن السبب الذي دفعه إلى الالتحاق بالجهد في أفغانستان: "... أنا فعلت الكثير، فعلت ذلك مقتنعا بأن ما فعلته فيه خير لي و لغيري و لو كان بالإكراه، أنا أفعل ذلك لأن الله أراد، أنا أقوم بما يأمر به القرآن، أما ما يقوله الآخرون فهو من اللغو و الكلام الفاسد، هناك فتاوى جاهزة تقدم لنا كلما شعر رؤساؤنا بأننا بحاجة إلى مبرر شرعي يعطينا الحق في فعل أي شيء قد يصل إلى القتل..." (الرواية/ ص: 447).

ولأن هذا أقل ما يقال عنه أنه تناقض صارخ في الكلام، باعتباره لا يكشف إن كان المعترف اختار الجهد طوعية أم إكراها، يجد القارئ الداخلي نفسه مضطرا مرة أخرى إلى بناء آفاق افتراضية استباقية عن شخص المعترف ونوع الجهد الذي يتكلم عنه، وبالموازاة وذلك يستمر في متابعة المروي والإصغاء إلى الراوي، بغية التحقق من مدى مطابقة توقعاته لمآلات المروي أي بما سيفرج عنه المعترف، و من ثم لملة شتات المكاشفة للوقوف على المقصدية المتوخاة.

ولكن لعلم الراوي بما ينتاب قارئه المتخيل، لا يستجيب لتطلعاته بطريقة مباشرة بل يصطنع المناورة، إذ لا يتجاوز مع استفساراته بصورة واضحة، وإنما بطريقة ملتوية يستخدم فيها تقنية التقطيع (le découpage)، التقنية السينمائية المعروفة التي "...تنجم عن تغير في مواقع الكاميرا الذي يترتب عنه تغير في زاوية الرؤيا المتابعة للأحداث..." (433).

وبفكرة أوضح لقد عمد السارد إلى تمزيق انسياب المروي، وخلق نوع من التوتر داخل السرد عبر انعطافه بمتلقيه إلى مسرود آخر – على الطريقة السينمائية – يتعلق بشخصيات أخرى كانت بمعيته في رحله الجهد المزعوم، يبدأه بقصة "رشيد الجزائري" الذي يتحدث عنه باستفاضة، وقبل أن يطلع المروي له بمآله النهائي، كونه يكتفي بوضعه في صورة رغبة "رشيد" في العودة إلى الجزائر للالتحاق بالجماعات المسلحة، ينتقل للحديث عن هامش من حياة "صالح الحوامدة المصري" ثم يورد مخطوط مطول زاعما أنه لـ: "حسن البنا". يمتد التقطيع على مساحة ستة صفحات كاملة (من ص 448 إلى ص 454)، تتناوب فيها ثلاث مشاهد متنوعة، يجد القارئ نفسه في كنفها ملزما بمتابعتها بكاملها، نتاج تعاظم رغبته في الاطلاع على إجابة مقتعة تجعله يتجاوز التناقض السالف الذكر، أو يجد مبررا له أو شيئا من هذا القبيل، وهو ما لا يتعرف عليه حتى النهاية، ذلك أن علم الراوي المسبق بخطوات قارئه الداخلي و إلحاحه و استماتته في البحث عن الإجابة أو المبرر لحديثه المتناقض، يجعله يستدرجه إلى النقطة التي يريد ثم يجيبه عن تساؤلاته

،و لكن بطريقة مقتضبة كدأبه الأول لا تقطع دابر الشك باليقين بالنسبة إلى قارئه، فهذا هو ذا يقول في نهاية رسالة "حسن البناء":

"... إنها أفكار مخبرات و ليست أفكار جماعات شعارها الدعوة، و الله لم أعد أفهم شيئا، اختلطت علي الأمور، و صرت على تماس مع القائلين بأن الإنجليز هم من أنشأ تيار الإخوان، هل ما نقوم به جهاد أم أنه احتيال على الله باسم الدين؟..." (الرواية/ ص: 454).

و واضح من الشاهد أن السارد يجيب عن استفسارات المروي له بتساؤل من نوع آخر، ليقول له من ناحية بأنه هو نفسه (الراوي) لم يكن متأكدا من حقيقة ما كان يقوم به وإنما كان مدفوعا إليه دفعا، و لذلك هو يخاطبه بهذا الخطاب المقتضب و المتناقض في آن واحد، و من ناحية أخرى لجعل الشك يساوره حول القضايا التي يطرحها، و يكفل بذلك استدراجه بمعيته رغما عن أنفه إلى نهاية المسرود ككل (الاعتراف).

و بأكثر توضيح إنه لما يصطنع تقنية التقطيع لاستحضار قصة الجزائري و المصري، و لما يشكك في الجهاد أو يقر باختراقه، و لما يدرج وثيقة "حسن البناء" ليثير علامات الاستفهام حول تنظيم الإخوان، هو في الواقع لا يأتي بالجديد، و لكن في نفس الوقت لا يفعل ذلك اعتباطا و ارتجالا و إنما ليبث بذور الفتنة و عناصر الشك في المروي له بغية استفزازه، و بالتالي إلزامه بمتابعة المروي متابعة استقرائية، أي لا بغرض الاستهلاك أو لتزجية الوقت و التمتع، و لكن بغرض تفسير الأشياء و تأويل الحقائق و مقارنة المعطيات التي يتلقاها من القاص (المعترف) بالأخرى التي يملكها، وهو ما يؤكد مرة أخرى أن هذا المروي له أكبر بكثير من الجمهور الممسرح، إنه قارئ بعينه، قد يتبدى فينات قارئاً عربياً و فينات أخرى قارئاً أجنبياً، و لكنه في جميع الحالات يتراءى من ثنايا السرد، بأنه قارئ خبير يتوجه إلى النص برصيد خبراتي، يكفل له مقارنة ما يروى إليه ويخوله التمييز بين الرويين و الطرحين المتناقضين، أو بالمعنى الشامل تفكيك شفرات الرسائل الواردة بما تحمله في طياتها من مناورات.

و على ما يبدو لهذه الأسباب، أي لتوقع السارد لقارئه بالشكل المذكور، جنح إلى استعمال أسلوب الاستفزاز من أول الاعتراف إلى آخره جاعلا هذا القارئ يلهث وراءه، تارة يقحمه في قضية معقدة و شائكة هو منها في وضع الملتبس عليه، كونه يوضحها باقتضاب بأسلوب لا يشفي غليل المتلقي، و تارة يتركها مبهمة مثلما وقفنا عليه مع مسألة موقفه من الجهاد التي نلفي الكثير من المسائل على شاكلتها، أي يوردها بنفس الأسلوب و الوتيرة السريدين، منها على سبيل المثال لا الحصر، مسألة التشكيك في الرواية الأمريكية القائلة بأن القاعدة هي من أسقط برجاً نيويورك للتجارة العالمية، و مسألة التشكيك في حقيقة "بن لادن" (صناعة أمريكية)، و كذا موقفه من شخصية "حبيب الله" ...، و غيرها من المسائل التي في معرض حديثه عنها يوهم متلقيه الضمني بأنه يجهل حقيقتها و باطنها، أو لا يعرف عنها إلا بقدر ما يعرف هو، ثم يتصنع الإجابة و لكن لا يقدم إلا تفسيرات مقتضبة، عاملا على استدراج قارئه إلى النهاية، أين يستعرض مواقفه من الأحداث بشكل صريح.

وتارة أخرى يثير أفق توقع القارئ/الضمني ببعض المعطيات المبثورة ثم يتممها في الجزء الموالي، وبعد أن يفعل ذلك يعتمد إلى إعطاء معلومات جديدة مبتورة أيضا ليثير أفقه من جديد وهكذا إلى نهاية الرواية، حيث يرجئ إيضاح الكثير من الملاحظات بما فيها مواقفه من القضايا الشائكة التي استعرضها بالنسبة للمروي له إلى آخر المطاف. وبمعنى هذه الوتيرة على القارئ الداخلي أن يبقى مع الراوي حتى النهاية ليتأكد من صحة توقعاته القبلية، سواء عن شخص المعترف نفسه أو عن المسائل التي استفزته، لأنه في هذه المحطة الأخيرة فقط بوسع القارئ الداخلي أن يقف على مدى تطابق أفقه بما يحمله إليه النص، أي بما يطرحه أمامه الراوي في النهاية وهو يطالعه بصورة التائب الذي يتخلى عن أفكاره السابقة و ينخرط في عالم الأعمال، أو وهو يبادره بمآل "بن لادن" و تنظيم القاعدة، و لو كان ذلك في شكل احتمالات.

"... لو كنت أملك مقصا لاقتطعت الماضي المر من تاريخي... راجعت نفسي قبلهم... وكانت آية واحدة كافية لتعيدني إلى الطريق هي قوله تعالى: "أفأنت تُكره الناس على أن يكونوا مؤمنين" (الرواية/ ص: 522/521). (لقد وردت الآية بهذا الشكل ومن دون تشكيل في الرواية، وعلى ما يبدو أن الكاتب لم يعد إلى المصحف والصواب هو التالي: قال عزّ من قائل: أَفَأَنْتَ تُكْرِهُ النَّاسَ حَتَّى يَكُونُوا مُؤْمِنِينَ {سورة يونس: الآية 99}.

"... فتحت عيني ورحت أنبش المكان الذي خبأت فيه وصية بن لادن... اعلموا أنني قد أموت ولا يعرف لي قبر... سيقولون لكم إن بن لادن عميل لأمریکا أو أنه صنّيعا لمخابراتها... (الرواية/ ص: 525/524).

ويجلى الشاهدان اللذان نلفاهما والمذكرات قاب قوسين أو أدنى من النهاية حقيقتين أساسيتين: الأولى: هي التحول الجذري الذي يطال شخص المعترف قلبا وقالبا. (الشاهد الأول).

الثانية: هي اختفاء "أسامة بن لادن" زعيم القاعدة، تاركا المجاهدين لمصيرهم.

ولقد أورد السارد الحقيقة الأولى بأناه الساردة، لأنها تتعلق به و يعرف تفاصيلها أيما معرفة، وبذلك هو يقطع دابر الشك باليقين حول ما التبس على قارئه الداخلي عنه و عن مواقفه المتضاربة، بينما أورد الحقيقة الثانية عبر السرد المدمج في شكل رسالة (وثيقة)، مدعيا أنها "وصية بن لادن"، ولا غرابة في ذلك كونه لا يعرف مآلات الأمور بالضبط، أو بالأحرى لم يشأ أن يلحق التكهّن بمآلات الأمور إلى أنه و بالتالي ذاته، باعتبارها من القضايا التي يشوبها الغموض و الضبابية، و لو أن عامل الزمن كان إلى جانب الكاتب في هذه القضية لأنه أثبت لاحقا صحة هذه التكهّنات (و هذا يُحسب للكاتب مادام استشرافا).

ومجملا تجلي الحقيقة الأولى فيما تجليه أن معرفة الراوي أكبر من أفق توقع المروي له، وإن كانت افتراضات الأخير صحيحة (الراوي < من المروي له الضمني)، في حين تجلي الحقيقة الثانية أن معرفة الراوي تساوي أو تفوق بقليل افتراضات المروي له أو آفاق توقعاته (الراوي ≤ المروي له المفترض).

وإذا كان هذا فيما يتعلق بدينامية التواصل بين طرفي السرد الداخليين، السارد والمسرود له وهما يتجاذبان اللعبة الحكواتية (التخييلية) الإثارة والاستجابة، فإن هوية المروي له نلفاها تأخذ نمطين:

النمط الأول: مروي له مسلم/ عربي، يتمظهر من حيث الشكل قارئاً جماعياً وليس فئة محدودة أو فرداً بعينه، تؤشر على تواجده العناصر السردية من أمكنة وأزمنة و شخصيات و أحداث، و كذا كثير النقاط الموضوعاتية، فالسارد المشارك/ المعترف من الشتات الفلسطيني، تقاسمت حياته التي لم تكن مستقرة عديد الأوطان العربية منها: سوريا، لبنان، الأردن، كما أنه عندما يروي مذكراته يستعيد في حضرة مستمعيه حيوات شخصيات معظمها – إن لم نقل كلها – عربية (صالح الحوامة المصري، رشيد الجزائري، محمد النذير اليمني، فتحي الصعيدي المصري...) و الأحداث هي الأخرى إن تمركزت بصفة أكبر في بلاد الأفغان (تورا بورا)، فإننا نلغى لها امتدادات بطريقة سابقة أو لاحقة في مناطق عربية و إسلامية أخرى منها: (الأردن، باكستان، الجزائر، مصر، سوريا، لبنان)، ثم فضلاً عن ذلك نجد أن الحدث الرئيس المفجر للبؤرة المكاشفانية يتمثل في حدث الجهاد الذي بدأه المعترف مع المقاومة الفلسطينية في البقاع اللبناني و انتهى مع تنظيم المجاهدين الأفغان (طالبان)، و كل هذه العناصر ناهيك عن أنها لا ترد عفواً أو عن براءة أي تستهدف المروي له العربي، فإن تفاصيلها و حيثياتها لا تعني أحداً أكثر من هذا المروي له.

و ما يقال عن هذه النقاط يقال عن الجوانب الموضوعاتية، فالتيمة الرئيسة التي تتناولها المكاشفة، تتمفصل إلى موضوعين رئيسيين، هما الجهاد بوصفه مقاومة مشروعة و الإرهاب بوصفه اعتداء و إجراماً، و إذ تثير هاتين القضيتين تحاول أن تضع القارئ في معين المغالطة الأمريكية التي تروج لها عنوة بمعية حلفائها و أزمائها، وهي تضع الأمرين على ما بينهما من هوة شاسعة ومفارقة صارخة في سلة واحدة، بغرض تعليق اعتداءاتها و جرائم حروبها على الأمة الإسلامية على شناعة أحجية الإرهاب. و وفق هذا المنحى يبدو أن جميع العناصر مجتمعة بما فيها السردية و الموضوعاتية تروم كشف المغالطة الأمريكية وتعرية خطابها المفبرك بشأن الجانبين "المقاومة والإرهاب" بغية و وضع الأمور في نصابها، و بتعبير آخر تستهدف من حيث المخاضات والتجليات واعية و فكر الإنسان المسلم بعامة و العربي بخاصة، متقصدة لفت انتباهه الى ورم الخراب الذي ما فتئ يتسع يوماً بعد آخر في باطن الأمة الإسلامية، تحت مظلة حجة واهية لا أساس لها من الصحة هي حجة الإرهاب التي اخترعتها المخابرات الأمريكية و الصهيونية لبسط نفوذهما في المنطقة العربية، وبهذا الشكل فإن المحكي يأخذ طابع المؤامرة الغربية التي ضحيتها الأمة الإسلامية، و إذ ذاك فإن هذا المحكي لن يتذوقه تذوقاً حقيقياً، أو يدركه على وجه اليقين، أو يحمله على محمل من الجد إلا القارئ المسلم/ العربي المفترض، الذي عاش المرحلة ووعى التجربة التي يرصدها الاعتراف، لأنه بوسعه الانصهار بمعية الأفق الذي يبينه النص، ففي مثل هذه الحالات تتحول العناصر المهيمنة في المروي إلى بؤرة محورية تخترق مسام الجسد النصي على مستوى المدلول و كذا مستوى البنية و التشكيل مصطنعة وحدات أيقونية، تحاور أفق انتظار القارئ المقصود عبر تصيده من جانب و إثارة عواطفه من جانب آخر.

النمط الثاني: يتمظهر في صورة المروي له الضمني/الأجنبي، إذ نظرا لكون الموضوع المشار إليها يتجاذبها الطرفان الفرد العربي كما الغربي، نجد المروي بمثل ما يحيل في سياق معين – وفق ما ذكرنا – على قارئ عربي يحيل في سياق آخر على قارئ داخلي أجنبي، هو الآخر تؤثر عليه علامات وقرائن لا غبار عليها أبرزها:

- المسرود الذاكراتي لمرحلة الطفولة (الشتات الفلسطيني).
- المسرود التاريخي لواقعة سقوط برج التجارة العالمية "الأمريكيين".
- المسرود الذاكراتي لسنوات السجن بـ "غوانتانامو".

فالمسرود الأول نلفاه يشخص عنفا استعاريا عبر مجموعة من الأيقونات المنطوية على خطاب بداخل خطاب، تنهض محمولاتها الضمنية بمسؤولية حساسة و معقدة حيال واقع تاريخي مثقل بالإحباط و المرارة، كونها ترصد الإيقاع الدرامي لشعب يعيش الانزلاق و الانسحاق منذ فترة الأربعينيات، بعد أن تبددت أحلامه في العيش الكريم و ضاعت آماله وسط المشاهد الجنائزية اليومية، فداخل هذا المساق لا يمكن اعتبار المسرود إلا تنعيم صاحب يهجم بالإدانة القوية التي يلفظها المعترف/ الضحية في وجه الجلاد/ المحتل و مسانديه بما فيهم أمريكا و حلفائها، و بوصفه (المسرود) كذلك فإن المنوط بالمروي وهنا هو القارئ الضمني الأجنبي الذي يتغيا الراوي المشارك أن يقول له، ماكنت لأكون ما كنت لو لم تكتب علي حياة الشتات و التشرد، و ما كنت لأصبح ما أصبحت لو لم يُغتصب وطني، و بالرغم من أن هذا القارئ يبدو قارئاً زنبقياً لا نستطيع الإمساك به، و لا يمكننا حصره و تحديده في شكل واحد لأنه يتجلى عبر أشكال مختلفة، تتغير تبعاً لتغير السياق، إلا أنه منوجد من خلال ملفوظات الراوي التي ترمي إلى وضع الآخر/القارئ الأجنبي في صورة منشأ و تنشئته شريدا طريدا، أين يتبدى الخطاب يؤثر بشكل صريح على قارئ يتراءى جاهلا أو متجاهلا للحقائق إياها، عكس القارئ العربي الذي يعرفها عن ظهر قلب وفي ذات الآن لا يمكنه أن يتجاهلها.

"... ستة عشر عاما قضيتها في مخيم اليرموك بدمشق حيث يقيم الفلسطينيون من أيام النكبة، و عائلتي واحدة من أبناء الشتات الفلسطيني... أربعة أعوام قضيتها في مدينة حلب... قضيت عاما و نصف العام في البقاع اللبناني... انتقلت مع أمي إلى عمان..." (الرواية/ ص: 444).

وبشكل عام تتأكد مرامينا مع المسرودين الثاني والثالث اللذان يتناولان أحداث الحادي عشر من سبتمبر وسنوات سجن المعترف بـ "غوانتانامو"، ففيهما تنقش الضبابية عن ملامح المروي له الأجنبي، حيث يتراءى الخطاب موجها إليه بشكل صريح و حضوري من خلال استخدام الراوي لضمير المخاطب مدعيا مخاطبة الجمهور الحاضر أمامه.

"... إنكم ترهقون ذاكرتي باستحضار أشياء وددت لو أنها غابت في النسيان، وأنا في هذه اللحظة لا أقرأ في عيونكم سوى رغبة الذهاب بعيدا في الحكاية، وأعرف أنكم تنتظرون مني شهادة حول دورنا... في الهجوم الذي استهدف برجا التجارة العالميين..." (الرواية/ ص: 455).

وحتما لو كان الأمر يتعلق بالجمهور القابع أمامه، ما كان ليقول له " ... إنكم ترهقون ذاكرتي... " وهو الذي ترشح للاعتراف بإرادته خصيصا لقول كل شيء... ومن ثم فإن الجمهور ههنا غير مقصود لذاته وإنما وظفه المبدع للإحالة على القارئ الغربي الذي سيخبره بعد ذلك مباشرة بحقيقة مشاعره.

"... منذ طفولتي، كنت أسمع أن أمريكا عدوة للعرب والإسلام فصرت أكرهها... أمريكا ظالمة للعرب ومنحازة لليهود، ولهذا نكرهها ونكره من يحبها ويدافع عنها..." (الرواية/ ص: 556).

وخطاب كهذا لا يمكن أن تكون وجهته القارئ العربي الذي يعرف هذه التفاصيل، وإنما القارئ الغربي الذي يحاول الراوي استتعاره بما هو متكلس بداخله ومنطبع بذاكرته من صور سوداوية وقاتمة عن أمريكا وحلفائها، غدت لديه روح الثأر وأنبئت بداخله هاجس الانتقام، فراح يهزل لمنفذي الهجوم على البرجين، مع أنه لا يعرفهم تمام المعرفة أو بالأحرى يشك في هويتهم.

"... وتملكني شعور بالرغبة في مشاهدة التلفزيون... بل إن كل الأفغان كانوا في لهفة لمشاهدة ذلك..." (الرواية/ ص: 556).

وإذا كان الراوي في هذا المسرود ينقل إلى المروي له الغربي صورة مشاعره الداخلية اتجاهه التي لا يراها أو هو غير مطلع عليها، فإنه عندما يحدثه عن جحيم غوانتانامو ينتقل إلى موضعه أمام مشاهد الفظاعة المجسمة والمجسدة في فوتوغرافيا السرد لمختلف أنواع الخزي والعار الذي تمارسه أمريكا على الإنسان متوارية خلف شماعة "محاربة الإرهاب".

وإذ يطالعه بهذه المشاهد ليس بغرض إدانة أمريكا فقط، ولكن ليعريها أمامه وينشر غسيلها القذر، قائلا له من خلال ذلك تأمل زيف أمريكا التي تتغنى بشعارات الديمقراطية وحقوق الإنسان.

"... مرت ستة أشهر وأنا على هذا الحال، إنه الجحيم وأقول أحيانا هل الذين فجروا برجى التجارة بنيويورك كانوا على حق، أم أنهم صبّوا الزيت على نار الغرور الأمريكي... كل أسئلة الكون تجمعت في رأسي، ولم أعد قادرا على تفكيك أي شيء. ما لذي قادني إلى أفغانستان؟ قالوا لي إن الجنة في بيشاور فوجدت جهنم في غوانتانامو. أحيانا أفكر في الانتحار، سمعت أمس أن معتقلا وجدوه ميتا وآخر على شفير الموت..." (الرواية/ ص: 499).

وما ينطوي عليه الشاهد وإن كان ليس إلا غيض من فيض المحكي المستعرض لجحيم غوانتانامو، الذي أمعن السارد في نقله بأسلوب قاس جدا، و توصيف مفجع و موجع في آن واحد – تهتز له الأحجار و الجمادات الصماء – يجلي وبما لا يدع مجالا للشك بأن وجهة الخطاب هي القارئ الداخلي الغربي أكثر منه العربي، ذلك أن الثاني مطلع بصورة أو أخرى على حيثيات السجن الجحيم، من خلال ما تناهى إلى سمعه من الناجين منه بأعجوبة من أبناء جلدته، سواء بصفة مباشرة أو عن طريق بعض الصحف و القنوات العربية السيارة، بخلاف الأول الذي يتراءى تحت سطوة الإعلام الغربي الموجه منساقا وراء أنظمتها الحاكمة، معتقدا أنها فعلا تحارب الإرهاب الذي طال أراضيها و ليس الأبرياء، و يتمظهر بالمقابل يجهل وجهها القبيح، لأنه لا يعرف عنها إلا ما

يراه معلنا في واجهة الزيف المتصنع، التي تتمظهر فيها راعية لحقوق الإنسان، ساهرة على إرساء الديمقراطية و الحرية و المساواة الفكرية و الاجتماعية بين الناس. ومن ثم فإن خطاب الاعتراف في فصل السجن يتغيا لفت انتباه و جلب اهتمام المروي له الأجنبي إلى العالم الذي تمتهن فيه حقوق الإنسان بأبشع الصور و أفظع الأساليب، العالم الذي يمارس فيه الخزي و العار من دون حسيب أو رقيب، و توجيه عنايته إلى واقع السجن الجحيم الذي يرزح فيه بشر مثله تحت طائل القهر والاستعباد بلا حقوق، بلا ملامح، بلا أدنى احترام، أقتيدوا إليه كيفما اتفق بتهم لا أساس لها من الصحة، بل معدودة سلفا من طرف المارينز و مخبري أمريكا، ليكونوا عبرة لمن يفكر في الجهاد و المقاومة، أو من يحاول أن يعارض سياسة الاستعمار الأمريكي.

إن التيمة الرئيس التي تلقي بظلالها في مروي سجن غوانتانامو هي تيمة الإنسان في مواجهة الاضطهاد و انتهاك الحريات و الحياة الخاصة في ظل عقيدة أمريكية لا تجد حرجا في ممارسة التمييز العنصري و الفكري بين شعبيها (و شعوب حلفائها وأتباعها)، و شعوب الضفة الأخرى و على الأخص الشعوب العربية الإسلامية، و هي موضوعة يسعى الراوي في مضمارها إلى إحاطة علم المتلقي الغربي المفترض بصورة الواقع المرير، الذي تبسطه دركي العالم أمريكا في سخريته السوداء و تناقضه السافر، واقع الإنسان بعامة و المسلم بخاصة ما بين حقوق الإنسان المعلنة على الصعيد النظري الخيالي، و حقيقة هذه الحقوق على الصعيد العملي.

وباعتبار هذه الموضوعة تدين أمريكا وتعري وجهها القبيح، وحده القارئ الغربي أو من يسير في فلكه، أي العربي المستغرب وخصوصا الذي ينتمي إلى أجيال الراهن ممن يجهلون الوجه البشع لأمريكا أو يتجاهلون ذلك، يعتبر المقصود بالمحكي أو على الأقل أكثر من غيره.

د- القارئ الداخلي/المروي له في الاعتراف الرابع/"قدّيس الماء الأبدي":

من حيث الشكل العام يطالعنا الاعتراف الرابع -من الاستهلال- بانقسام "المروي له" إلى قسمين: الأول مروي له عام "عالمي"، يجسده جمهور الفندق المتعدد الجنسيات، تقوم الراوية "ساديكو" بمخاطبته.

والثاني: مروي له مخصوص/ مسرح، تتقمصه الراوية/ المشاركة نفسها، ويتبدى من ثنايا السرد مروي له ياباني حصرا.

أما من حيث التفاصيل الخاصة أو الثانوية، فإننا نعر على مروي لهم آخرين ظاهرين ومضمّرين، إذ لكون المحكي يسرد وقائع متنوعة و تتجاذبه عوالم شتى، اضطر الروائي إلى ابتكار مجموعة من الشخصيات، نلفاها تتماهى مع بعضها البعض أحيانا، و تتبادل الأدوار فيما بينها حوارا و سردا أحيانا أخرى، حتى أنه مع انسياب السرد و تواتر المحكي في فترات معينة ننسى الراوي الأصلي و يلتبس علينا أمر من يقوم بفعل الحكي، أهو "كوموري" أم "ساديكو" حيث تتماهى الأخيرة مع الأول والعكس، في أنموذج روائي يكرس فيه الكاتب البوليفونية

(polyphonie) في المحكي من جانب، و مرونة الانتقال من المفرد إلى المتعدد من جانب آخر، على النحو التالي:

الراوي	المروي له	المروي
ساديكو كوموري	-الجمهور ساديكو/المروي له الممسرح /الجمهور من خلالها	-حياة ومذكرات الباحث الجغرافي كوموري بما فيها من تضمين قصصي. -مذكراته في صحراء الجزائر/ أحداث تاريخية (هيروشيما وناكا زاكي) -قصة الكاتب "ميشما".
تاناواكي	كوموري/ ساديكو من خلاله	حكاية الكاتب الياباني "ميشما".

فأما المروي له الأول/الجمهور: فإنه يأتي في صميم رغبة الراوي المشاركة "ساديكو"، وليس من المبالغة في شيء إذا قلنا أنه في هذا الاعتراف، يتبدى أكثر مقصدية من طرف الراوي مقارنة بالاعترافات السابقة، و يكفي للتدليل على ذلك عنصرين أساسيين.

- العنصر الأول: أن رغبة الساردة في إشراك الجمهور (المروي لهم) تتراءى بشكل صريح في الخطاب، من خلال استخدامها المتكرر لضمير الجمع المخاطب الذي يخصهم بالذكر علانية.

"... بعضكم لا يعرف الفقارة، لكنني سأحدثكم عنها، لأنكم تكتفون بشرب المياه المعدنية... وتتساءلون... ربما تجدون... لكن بعضكم لم ينتبه..." (الرواية/ ص 532).

"... سأحدثكم عن كوموري..." (الرواية/ ص: 532).

و يتضح من الشاهدين أن الساردة فضلا عن أنها تتوجه مباشرة إلى المروي لهم/ الجمهور المخاطب، لا تستعمل صيغة الجمع المخاطب مرة واحدة، بل تكرر أكثر من مرة " ... بعضكم (أنتم)، سأحدثكم (أنتم)، تتساءلون، تجدون، (تاء الخطاب المقرونة بواو الجماعة)... إلخ"، و هو التكرار الذي إن دل على شيء، فإنما يدل على سعي الساردة الحثيث إلى إثبات الحضور الشهودي للمروي لهم من زاوية، و التأكيد على أنهم معنيين بخطابها (اعترافها) من زاوية أخرى، و أبعد من ذلك ينهض باستدراج القارئ الخارجي أيضا، كون هذا الأخير بدوره ينتابه ما ينتاب القارئ الداخلي، حيث يشعر أن حديث الساردة موجه إليه، مما يدفعه إلى مغادرة موقعه خارج النص والنفوذ إلى داخل الاعتراف و الالتصاق به، كأنه عنصر من تعداد الجمهور، حجز للتو مقعدا مع رواد "أسكرام بالاس".

- **العنصر الثاني:** أن مكاشفة "ساديكو" بعكس المكاشفات الأولى، لا تتعلق بها بل بغيرها، باعتبارها تتحدث عن شخص آخر غطى على حياتها فتعلقت به أكثر من أي إنسان، شخص تقول: أنه منحها كل علمه و حبه و عشقه للماء المختبئ في تجاويف الصخر الغائر، وأنها أمامه لا تساوي شيئا.

"... لن أحدثكم عني فأنا لا شيء، لا أملك تاريخ كثير من الحاضرين هنا... عشت بعد العشرين في ظل رجل يغطي تاريخه كل هذه الصحراء..." (الرواية/ ص: 531).

وخطاب بهذا الشكل لا يمكن أن يختلف اثنان على أنه خطاب استقطاب للجمهور الحاضر أكثر من أي شيء آخر، تنغيا صاحبه إثارة اهتمام هذا الجمهور من خلال وخز آفاق انتظاره بذريعتين مفصليتين ودقيقتين في الآن ذاته، أولاها أن الاعتراف يختص بطرف غائب، مما يعني أن المحكي يتحلى بالموضوعية وينأى عن الذاتية، وهذا بطريقة أو أخرى يجعل المتلقي يتلقى الاعتراف بأريحية كأن الأمر يتعلق بشهادة تاريخية أو ما يشبه ذلك.

و ثانيهما أن المتحدث توظف عنصر التشويق، معلنة من اللحظة الأولى للاعتراف - عتبة النص الأولى - أن من ستتکلم عنه شخصية غير عادية، متفردة و متميزة، سخرت حياتها للعلم و لخدمة غيرها.

"... أود من هذا المكان أن أتحدث قليلا عن هذا الرجل الذي قضى ثلاث أرباع عمره في الصحراء، رجل لا تعنيه الحروب، ولا تقلقه صراعات الدول، مثلما لا يهمله البحث عن شهرة وألقاب وجوانز..." (الرواية/ ص: 532).

فالرواية عندما تستفتح الكلام بمثل هذا التوصيف عن الشخصية المعنية بالاعتراف، إن هي إلا تزرع بذور الفتنة في أوساط الحاضرين، محاولة استشعارهم بتميز المحكي وأهميته، وإحاطتهم من البداية بصورة صاحب هذا المحكي التي أطرت في وصفها وقدمتها في صورة مثالية، تجعل كل فرد من جمهور الفندق بصفتهم المروي له الداخلي المسرح، وكذا القارئ الخارجي ملزمين بالإصغاء إلى الرواية، ومتابعة اعتراف الرجل كريم الأخلاق، مثالي الصفات إلى أبعد نقطة ممكنة.

"... تريدون أن أعترف أمامكم ببعض ما عشته... لا يمكنني لأنني عشت في ظل رجل اسمه كوموري..." (الرواية/ ص: 583).

وهذا الشاهد الذي انتزعناه من الاعتراف وهو قاب قوسين أو أدنى من النهاية، يجلي بكل وضوح أن أنظار الحاضرين/المروي لهم ظلت مشدودة إلى اليابانية إلى آخر لحظة، بمعنى أنها وفقت في استدراجهم، وهم بدورهم استنزفوا ما بجعبتها فيما يتعلق بـ "كوموري".

أما المروي له الثاني: و الذي صنفناه في هذه المرتبة لا من قبيل المرتبة و لكن من قبيل التسلسل المنطقي للمسرد، كونه يأتي من حيث الأهمية و الوظيفة السردية أكثر حضورا ومقصدية و أكثر تمظهرها و تجليا، باعتبار أن من تقوم مقامه - كما بينا في الجدول - هي شخصية الراوية عينها، يجدر بنا قبل أن نتطرق إليه الإشارة إلى شيء مهم، و هو أنه إذا كان من باب المنطق السردية

أن يقابل القارئ (المتلقي الخارجي) في مضمار الاستقبال الأدبي الكاتب (المنتج)، و يقابل المروي له (القارئ الداخلي/ المتخيل) الراوي الخارجي و كذا الراوي الداخلي، فإن هذا لا يمنع أن تقتصر إحدى شخصيات العمل السردى دور المروي له الداخلي/ المتخيل، أي تقف في الضفة الموازية لشخصية الراوي الداخلي، بمثل ما يبادرنا به اعتراف "كوموري" عندما تنتقل بنا "ساديكو" في مضماره من موضع الراوية المتكلمة أمام الجمهور إلى موضع الراوية المروي لها، بحيث ما إن توجه عناية الجمهور إلى طبيعة المروي وبطل هذا المروي، تحيل مستمعها مباشرة إلى خطبته أو قناته، فيأتي الخطاب على لسانه بأناه الساردة، بينما تتوارى هي عن الأنظار متحولة إلى مروي لها، لا تتمظهر كراوي إلا في أوقات متقطعة، بين فكرة و أخرى، أو في اللحظات التي يتبادل معها "كوموري" الحوار، و في الغالب الأعم عندما تستدعي ذلك الضرورة السردية الملحة، كما هو الشأن لتوضيح أمور أو عندما يتعلق الأمر بالانتقال من حديث إلى آخر، أو دخول شخصيات أخرى إلى مسرح الأحداث و هلم جرا...

ولأن وتيرة البث السردى هذه تكاد تكتسح الاعتراف بطوله و عرضه - عدا المواضع التي أشرنا إليها- فإن القارئ الخارجي ينسى أو بالأحرى ينتزع من مخيلته و متصوره الذهني أنه يتلقى المسرود من طرف "ساديكو"، ذلك أن المسرود يأتيه عبر قناة الأنا المتكلم لـ "كوموري"، على عكس الجمهور الذي بالرغم من أنه هو الآخر يتلقى المحكي بنفس الطريقة، لا ينطلي عليه ما ينطلى على القارئ الخارجي، لأن المتحدث تقبع على المنصة قبالة، و بالتالي تظل "ساديكو" هي الراوي من منظوره، حتى و إن كان الحديث بلسان آخر هو "كوموري".

و اللافت للانتباه أن هذا التماهي الذي يحدث بين شخصيتي الراوي الأول/ ساديكو، و الراوي الثاني الداخلي المشارك/ كوموري، لا يحدث شرخا في مساحة السرد أو تداخلا، كما لا يجعل طرفا يغيب الآخر تغيبا تاما أو يلغيه، بل بنقيض ذلك كله يبدو تماهيا منظما، و في نفس الوقت مقصود لذاته لخدمة غرض آخر هو المتلقي بشقيه المسرح الظاهر و المضمهر المتخيل، الذي يحيل على قارئ ضمني عالمي، فأما المتلقي الداخلي المسرح فتجسده شخصية "ساديكو" الراوي/ المروي لها في الحالات التي تروي فيها مذكرات "كوموري" الشخصية كما تلقتها منه أول الأمر، سواء في اليابان أو وهي بصحبته في صحراء الجزائر.

أما المروي له غير المسرح فتتقصر دوره "ساديكو" في الحالات التي تحكي فيها للجمهور عما هو خارج إطار المذكرات الشخصية، أي وهي تتحدث عما تنأى إليها من طرف "كوموري" من أحاديث جانبية، معظمها حوادث تاريخية و قصص مضمنة (أحداث ناكازاكي و هيروشيما، قصة الكاتب ميشما... إلخ).

ومع أن "ساديكو" في كلتا الحالتين تتمظهر كمروي له مسرح -كون موضعها السردى لا يتغير، فهي لا تقوم برواية إلا ما روي لها- جنحنا إلى تقسيم المروي له الداخلي بهذا الشكل بناء على سبب وجيه، وهو أنه في الحال الأولى تنهض "ساديكو" بدور المروي له الذي يتلقى (في الحقيقة سبق وتلقى في الزمن الماضي) مذكرات حياتية لشخصية باحث جغرافي، سخر حياته للتنقيب عن

الماء في فقارات الصحراء حتى أصبح جزءا لا يتجزأ منها، وفي غمرة ذلك هي منجذبة لقصته ومشدودة إليه، تستقبل المروي منه مباشرة عبر لسانه فقط.

"... في أول يوم من خريف 2001 قال لي كوموري، وهو يقدمني لأصدقائه في تيديكلت..." (الرواية/ ص: 533).

"... يقول لي البروفيسور كوموري، وهو يتصفح أوراق بحث أعدته حول بلاد شمال إفريقيا، هذه الأرض كانت تبدو لنا نحن اليابانيين آخر العالم..." (الرواية/ ص: 537).

ففي هذا المروي الذي تستقبله "ساديكو" من "كوموري" مباشرة بلا وسائط أو قنوات أخرى، يمثل فيه الأخير هو الراوي المنتج لفعل الحكى، بينما تمثل "ساديكو" كمروي له ممسرح تحيل على ذاتها، ولكنها في الوقت إياه تنوب عن مروي له آخر مضمّر من خلالها، إنه القارئ الجماعي الياباني حصرا، الذي يسعى السارد من زاوية إلى توجيه أنظاره و اهتماماته إلى مسائل هامة، يأتي في مقدمتها ضرورة تجاوز العزلة التاريخية و الانفتاح على الآخرين في مختلف البقاع ومنها إفريقيا و الصحاري الشاسعة لهذه القارة، و من زاوية أخرى هو يدعو إلى طي صفحة الخلافات الهامشية مع الجيران الصينيين و التطلع إلى ما هو أسمى.. وأشياء أخرى.

"... لم نكن نعرف غير ما تركه الإمبراطور ميجي الذي فتح جزرنا للعالم بعد عشرات السنين من العزلة القاتلة... أنا أحب الصينيين وأعترف بأن في تاريخهم معنا بعض الدم... ونزعم دائما أن لنا أثارا في أعناقهم، لا بد من أخذه اليوم أو غدا... لا اليوم ولا غدا، كوموري ليس من هؤلاء الذين يحركون خناجر الحقد في جراح الثأر الغبي، ويثيرني ما يقوم به بعض حكام اليابان من زيارة لضريح ياسكوني الذي يذكرهم بما فعله الصينيون في حربهم مع اليابان، وباحتشام يذكرون ما فعله الأمريكان. ربما تجددين في كلامي شيئا من الغرابة، لكنني أقول لك ما لا أراه سرا، هو أنني كلما تذكرت حروبنا مع الصينيين، قلت ليت هذه الحروب وحدثنا دما وأرضا..." (الرواية/ ص: 535).

وبشيء من التأمل في صيرورة التوصيل التي يتبناها هذا الخطاب، الذي يوجد على شاكلته خطابات أخرى لا يسعنا المقام حصرها، من الوهلة الأولى نرصد ملاحظتين أساسيتين.

أولاهما: أن الراوي يوجه محكيه إلى متلق (قارئ) جماعي يتبدى من ثنايا المحكي قارنا يابانيا خالصة، فحتى وإن لم يؤشر عليه السرد صراحة، فإن صيغة النحن الدالة على الفاعلين "النا" التي يسيج بها حديثه تدلل عليه، حيث يبدو كوموري يخاطب نفسه إلى جانب الجماهير اليابانية باعتباره فردا أو طرفا منها وليس منعزلا عنها، يود من موقعه أن يبوح بما يثقل كاهله و طائفة عريضة من مجتمعه الياباني، ولهذا هو يصطنع هذا الأسلوب الذي لا يذكر المخاطب صراحة، وإنما يحيل عليه ضمنا في مضمّار "النحن" المعبرة عن الأنا الجماعي.

ولو أنه وظف في خطابه للجماهير ضمير المخاطب لخليل للمتلقي أن السارد ليست له علاقة بالجماهير، وأنه خارج مجال تغطية ما يتحدث عنه من قضايا (العزلة، والانفتاح، والعلاقة مع الصينيين والأمريكان).

- وثانيهما: أن السارد المشارك في غمرة تحدثه إلى قارئه الداخلي/ الجماعي بصريح العبارة (الصيغة السابقة ولكن بشكل غيبي) ينعطف إلى مخاطبة المروي لها/ "ساديكو" بشكل حضوري مستخدماً ضمير المخاطب، "... ربما تجددين (أنت)، أقول لك (الكاف)"، وفي كنف ذلك نكتشف أن الحديث الذي يخصصها به يأتي بنفس الصيغة الأولى، صيغة "نحن" المحيلة على الأنا الجماعي الذي يعني القارئ الياباني الجماعي الغائب، "... كلما تذكرت حروبنا مع الصينيين قلت ليت هذه الحروب وحدثنا دماً وأرضاً"، وفي هذا الدلالة الكافية على ما أومأنا إليه، خاصة وأن الخطاب يتراءى في شكل تأكيد من طرف الراوي المشارك على الانتماء الجماعي، فهو كما يعتبر نفسه واحداً من تعداد الجماهير (تذكرت)، (قلت)، يعتبر المخاطبة (بفتح الخاء) المروي لها الممسرحة كذلك، ومن ثم فهذه الأخيرة بقدر ما تعبر عن المروي له الفرد/ الحاضر، بقدر ما تعبر في حالات أخرى/ كالحال السابقة عن المروي له الجماعي/ الضمني/ الغائب، وبالمعنى السردى هي تنهض بوظيفة القارئ الداخلي الممسرح/ الفرد، وتنهض بوظيفة القارئ الضمني الجماعي من خلالها، أي أنها وهي تقتصر دور المسرود له يتستر القارئ الضمني خلف ملفوظاتها.

وتعد هذه الدينامية إحدى آليات حضور المتلقي في البناء الروائي، بمعنى أن القارئ يتوارى وراء الشخصية التي تتمظهر في موضع المسرود لها.

أما في الحال الثانية التي تنوب فيها "ساديكو" بطريقة مضمرة عن القارئ الجماعي الثاني غير المحدود أو الذي اصطّلحنا عليه بالقارئ "العالمي"، فإن الروائي يستعمل نفس الأسلوب ولكن بإحالته على قارئ يتعداه إلى قارئ آخر أكبر منه حجماً وأكثر امتداداً، نعرف عليه مما تشي به مضامين التيمة في المستوى الأول، ومن خلال العلامات النصية التي تعلن عن تواجده في بنية النص في المستوى الثاني، وكذا من خلال التدخل الصارخ للكاتب نفسه في المستوى الثالث.

فما تشي به التيمة، أن الراوي المشارك عندما يؤوب إلى سرد وقائع فجيعتي "هيروشيما وناكازاكي"، وحادثة انتحار الكاتب الياباني "ميشما" في حضرة "ساديكو" المسرود لها/ المشاركة، لا يسرد الأحداث لها من موقع الخبير العارف بكل شيء، أو من باب النظرة الشوفينية التي تقدس الماضي، أو بغرض تزجية الوقت أو شيء من هذا القبيل، وإنما من موقع المتوجع المتألم، المجروح الذي كله أسف في الموضوع الأول، و من موقع المتألم المتفحص المحمص للآثر الياباني، المميز بين الإيجابي والسلبي فيه في الموضوع الثاني. ورؤيا العالم وفق هذا المنظور لا يمكن تحجيمها في نطاق معين، أي أنها ليست رؤيا ضيقة للعالم تتبنى وجهة نظر المجتمع الياباني التي تتوخى الجماعة اليابانية، بل بنقيض ذلك هي رؤيا واسعة لها امتدادات وتتوخى قارئاً عالمياً.

"... يرتشف كوموري ما تبقى من شاي أحمر، ثم يقول لي وعيناه تدمعان، كنت في طوكيو أيام الحرب العالمية الثانية، ولم يكن من حديث لنا إلا الأمريكيان الذين جاءوا لغزو بلدنا..." (الرواية/ ص: 539).

"... فأجابني بثقة عالية، كنا نعرف أن الحرب ستأكل منا الكثير، لكننا كنا نشعر بأن الإمبراطور عاجز عن منعها، ولن تكون نهايتها إلا بكثير من الخسائر والآلام، وخاصة بعد أن أقدمت طائراتنا على ضرب قاعدة - بيرل هاربور - الأمريكية، حيث كان الطيارون يودعون أهلهم، ويتجهون نحو جبل كايمون المقدس و يلقون نظرة الوداع و يفجرون أنفسهم في البوارج الأمريكية..." (الرواية/ ص: 539).

"... وفي اليوم الرابع بدأت تتكشف لدينا ملامح العنف الجديد، فقرأنا في الصحف أن القنبلتين ذريتان، فالأولى أساسها اليورانيوم، والثانية البلوتونيوم، والضحية يابانية..." (الرواية/ ص: 571).

و تهجس ثانيا الشواهد أن "كوموري"، سواء و هو يدلي بشهادته لـ "ساديكو" عن مأساتي "ناكازاكي و هيروشيما"، أو وهو بصدد الإجابة عن أسئلتها، يوجه خطابه إليها و بالموازاة وذلك يتقصد مخاطبا آخر من خلالها أو عبر ردائها، نتبينه مما ترهص به رؤيا العالم التي تحاول استشعار متلقي غير محدود بمجريات المأساة اليابانية، وذلك بتوجيهها إلى القارئ في كل أنحاء العالم، و بخاصة القارئ الذي يجهل الصورة الحقيقية لأمريكا، و ما فعلته من جرائم في حق الإنسانية، تجسد الأراضي اليابانية إحدى مسارحها ونماذجها التجريدية البالغة الخطورة فترة الحرب العالمية الثانية.

وبمعنى مغاير إن الخطاب الذي يوظفه الراوي، لا يتغيا التاريخ لأحداث حقبة زمنية هي أصلا معروفة ومؤرخ لها وعلى الأخص لدى اليابانيين، كما لا يبدو خطابا إخباريا للمروي لها/ المشاركة باعتباره لا يلتزم بحدود الإخبار فقط، وليس أيضا خطاب تذكير للمتلقين أو ما شابه ذلك، و إنما خطاب تتطاي من شظايا النقد اللاذع لأمريكا ويحمل في طياته ما يستهدف تعريتها، بكشف جرائمها في حق الإنسانية ونشر غسيلها الوسخ أمام العالم، أكثر مما يستهدف التذكير بما تكبده الشعب الياباني أو الاحتفال بأمجاده و بطولاته.

و إذ ذاك فمرمى الراوي/ المشارك في هذا المضمار هو متلق (قارئ) عالمي، يريد اطلاعه - من موقع شاهد العيان - بفظائع أمريكا ليكون على علم و دراية بالحقائق المأساوية التاريخية التي أقامت على كاهلها أمريكا أمجادها المزيفة و إمبراطوريتها الدموية ، و ليس المسرود لها على الورق "ساديكو" و هي الجامعية المثقفة أو المتلقي الياباني، اللذان يفترض فيهما معرفة هذه الفظائع و الحقائق، و هما بمعية الشعب الياباني يلغنون أمريكا صباح مساء على مجازرها في "هيروشيما و ناكازاكي".

و ما يقال عن هذه الأحداث يقال عن قصة الكاتب الياباني "ميشما"، فهي الأخرى يفترض في الغالب الأعم من اليابانيين بأنهم مطلعين عليها، و من ثم فالمستهدف هو القارئ المزعوم⁽⁴³⁴⁾ الذي نتحدث عنه، خاصة و أن السارد/المشارك لما يستعيد تفاصيلها في حضرة المسرود لها/الممسرحة، لا يركز على حياة "ميشما" بقدر ما يركز على كتاب "الهياكوري" و تعاليم "الساموراي" و الطقوس اليابانية البائدة.

"... إنه كتاب الهياكوري الذي ألفه ياما موتو قبل ثلاث مائة وسبعين عاما... وفيه يشعل النار في الذات اليابانية، ويدفع الناس إلى أن ينتحروا حبا لليابان والإمبراطور..." (الرواية/ص: 556).

"... تعرفين يا ساديكو... أن جوشو ياما موتو ندم عندما ترك تعاليم الساموراي في هذا الكتاب، وطلب من التلميذ الذي احتفظ بنسخة من تلك التعاليم أن يحرقها حتى لا يتداولها الناس لكنه رفض، و صار يتناقلها المؤمنون بعقيدة الساموراي عاما بعد عام..." (الرواية/ص: 576).

و لعل ما يؤكد أن القارئ المخصوص بالمحكي أكبر من حجم "ساديكو" و من حجم القارئ الياباني، أننا نجد السارد/المشارك وهو يورد مشاهير اليابان، و يأتي على ذكر الطقوس اليابانية القديمة في حضرة "ساديكو"، يفصل في المسائل التي يوردها و يشرح لها ما تعنيه تلك الطقوس، مثلما يفعل مع سيرة "ميشما" و قصص "ياسوناري كاواباتا" و مع كتاب "الهياكوري" و تعاليم الساموراي، الأمور التي لا نجد لها مبررا عدا شيئا واحدا، هو أن خطاب المحكي يتقصد إنسانا آخر يجهل التفاصيل و الجزئيات التي جاء على ذكرها، و لا يعرف بالمرّة طبيعة الطقوس اليابانية، و تبعا له الخطاب يتجاوز المسرود لها على الورق و كذا المتلقي الياباني، إنه يتطلع إلى متلقي آخر، يجلي المسرود أنه خارج دائرتهم، يوجد في أرجاء المعمورة المترامية الأطراف (العالم)، هو المتلقي الذي يحتاج إلى الشرح و التفصيل و التفسير، أما "ساديكو" و أبناء جلدتها فلا يحتاجان إلى ذلك لأنه من غير المعقول أن يجهلا تفاصيل هي من صميم موروثهما، و على الأخص الطقوس اليابانية، التي كلنا يعرف أنها بالنسبة إليهم إرث حضاري، مرتبته من مرتبة المعتقد بالنسبة إلى الشعوب الأخرى.

وإذا كان هذا فيما يتعلق بمحاور التيمة، فإن العلامات النصية هي الأخرى لا توفر أدنى فرصة للإعلان عن هذا القارئ، حيث نجد الكثير من الإشارات والقرائن التي تومئ إلى حضوره بطريقة أو أخرى، كما هو الشأن للصيغة الأثيرية "نحن" التي استمات السارد في استخدامها لدى مخاطبته المسرود لها/ ساديكو، إذ نلفاه يصطنعها في كثير المواضع السردية، وحتى في تلك التي يسرد فيها المحكي على لسان الآخرين.

"... في هذا الكتاب ينام آباؤنا الأولون الذين لم تسرق منهم المدينة وناطحات السحاب روح اليابان العتيقة..." (الرواية/ص: 548).

434 - نقول المزعوم لأن صاحب النص ليس ياباني، وإنما جزائري.

"... كنا نعرف ميشما، ونقرأ رواياته، وكنا معجبين به كياباني يمثل فلتة في عالم الكتابة والسينما والمسرح... كان ميشما يمثل فلتة في تاريخنا نحن اليابانيين..." (الرواية/ ص: 548).

"... قبل أربعة أيام من سقوط القنبلة الذرية على هيروشيما كنت مع اثنين من أصدقائي متوجهين إلى شاطئ يوكوهاما..." (الرواية/ ص: 556).

وجملة هذه الصيغ الدالة على الأنا الجماعي (آبأونا نحن)، كنا نعرف (نحن)، ونقرأ (نحن) معجبين، تاريخنا، متوجهين... إلخ، إن دلت على شيء فإنما تدل على عالمية الرؤيا التي يتبناها السارد الداخلي ولا محدوديتها، لكن المتكلم في النص الشعب الياباني برمته وليس "كوموري".

العلامة الأخرى التي تؤثر على حضور المتلقي العالمي في الخطاب هي استعانة السارد المشارك برواة آخرين أحيانا، وبشهادات البعض والأخبار أحيانا، وبالتوثيق التاريخي الحي والتضمين القصصي في أحيائين أخرى.

"... كم يعجبني قولك أيها الياباني المبجل..." (الرواية/ ص: 542) ثم يورد القول كاملا.

قال "تاناواكي": "... كنا نعرف ميشما ونقرأ رواياته..." ويورد القصة على لسانه (الرواية/ ص: 549).

"... فحين يقرأ موشيمارو في عيني رغبة معرفة المزيد يبتسم ويقول:..." (الرواية/ ص: 553) و يورد القول الطويل على لسانه:

"... إنهم يقولون في الأوراق التي تهطل كالمطر:..." (الرواية/ ص: 558).

وتجلى هذه الدينامية السردية التي يتفاعل بين ضفافها التوثيقي مع التخيلي، و تتبنى تخيل التوثيقي أو التخيل الخالص للتاريخ، أن الراوي لا يروي أي محكي، أو يقص قصة عادية للتسلية و تزجية الوقت تتوسم قارنا عاديا ومحدودا، بل هو حريص كل الحرص على رسم مسار كتابي موثق بالحجة والبرهان، يتطلع إلى متلق بعيد و غير محدود في ذات الوقت، و لذلك هو يحاول أن لا يترك أي ثغرة أو فجوة في مضمار المحكي، و أن يبسط الحثيات الصغيرة كما الكبيرة بين يدي هذا القارئ، بما فيها تفاصيل التوثيق و الأخبار و الأصوات المتنوعة، الأشياء التي تحيل على تعدد الشهادات ومن ثم تغني المروي أو بالأحرى الاعتراف، فتموضع القارئ المخصوص في عوالم الإرث الياباني القديم وطقوسه و تعرفه على تاريخه و أعلامه و مشاهيره، و بالمقابل تجعله يتلقى كل هذه الحقائق بأريحية مادام هناك شرح و تفسير و تعدد في الآراء، وغيرها من العناصر المساعدة التي أقحمها مبدع النص أصلا لأجله، ولكن ليس لسواد عيونه و إنما لمعاد آخر هو لفت انتباهه إلى القواسم المشتركة الموجودة بين شعوب العالم بغض النظر عن تفرد الإرث الحضاري لكل شعب، و بغض النظر عن قارة الانتماء، سواء كانت آسيا أو إفريقيا، و على الأخص في نطاق التضحيات الجسام لهذه الشعوب، و توجيه عنايته إلى الصورة الحقيقية لأمريكا وهي عارية بدون مساحيق تجميل وبلا زيف شعارات الديمقراطية، صورها الملوخة بدماء الضحايا والفظائع التي ارتكبتها في حق الإنسانية، و بالموازاة وذلك تمرير رسالة إليه مؤداها، أن هناك تشابها ما بين

الأمس و الحاضر في نطاقي الهيمنة و الجرائم في حق الإنسانية، و أن الجلاذ يظل هو الجلاذ أمريكيا كان أم أوروبيا (فرنسا)، و على الطرف الآخر الشعوب تبقى هي الشعوب، أيا كان جنسها هي تلعن أمريكا في جميع الأوقات.

وحتى تصل هذه الرسالة -التي نقرأها ما بين السطور- إلى القارئ العالمي، حاول الكاتب بكل الطرق توجيه مسار المروي، ولسيما بتدخلاته المباشرة و غير المباشرة، تارة بإقحام حقائق تاريخية (ناكازاكي و هيروشيما)، و تارة وثائق أدبية (قصة ميشما، نصوص)، و تارة أخرى بتحميل الراوي أكثر من طاقته مثلما هو الشأن لآخر فقرة من الاعتراف، أين يبدي كوموري استغرابه من موقف اليهودي "جواكيم"، ثم يستهجن تصرفه و كلامه.

"... هل تعلم أننا ساعدنا فرنسا في تفجيراتها النووية بتلك المنطقة.

- أهو انتقام من المغيلي؟

- ربما.

- رجل يهتم بالماء يفرح للتفجير النووي... هذا غير منطقي، ومشيت إلى حيث لا أرى أمثال جواكيم..." (الرواية/ ص: 583).

و فضلا عن تدخلات المؤلف العننية و المكشوفة، و العلامات الدالة التي أتينا على ذكرها، يطالعنا الاعتراف بمؤشرات نصية أخرى صريحة تحيل على القارئ الضمني العالمي، تتمثل في المقابلات و الحوارات التي تجري أطوارها بين "كوموري" و "ساديكو"، و نلغاها لا تقوم على مبدأ التوازن أو الندية، بل على مبدأ "السؤال و الجواب"، "ساديكو" تسأل و "كوموري" يجيب، و في أغلب الحالات تأخذ الإجابة حيزا نصيا مطولا تتخلله الاستطرادات المتنوعة و الوصف المطول، و تدخل رواة آخرين على لسان الراوي الأصلي، و سواها من الأمور التي بمعيتها تضحل "ساديكو" ذلك أنها تلغي تواجدها كمخاطبة، مثل ما هو الشأن للشاهد التالي (على سبيل المثال لا الحصر):

"... (ساديكو)، سألت البروفيسور، إن كانت الحرب تركت في نفسه أثرا مؤلما، فأجابني بثقة عالية " ... كنا نعرف أن الحرب..." (الرواية/ ص: 532).

وبالاحتكام إلى السؤال نجد أن جملة وحيدة بإمكانها أن تفي بغرض الإجابة، بيد أن ما يصطنعه "كوموري" أنه يسترسل في الكلام مطولا، مستعيدا في حضرة المخاطبة "ساديكو" سيرة أصدقائه أيام الحرب، ثم يتبع ذلك بقصيدة شعرية ينسبها إلى صديق طفولته "كايمي"، ويأخذ هذا الصفحة ونصف الصفحة (530 / 531)، وفي مواضع أخرى مماثلة عديد الصفحات، نلغاها كلها تترك انطبعا مؤداه، بأن دور المخاطبة في المروي مجرد دور ثانوي، أو بالاصطلاح السردية دور تقني محض، اصطنعه السارد البراني الأصلي أي الكاتب ليوجه في ضوئه المحكي بالطريقة التي يشاء، يأتي في مقدمة ذلك من جهة إيجاد المسوغ للخوض في مسائل بعينها، كالأحداث

التاريخية لـ "ناكازاكي" و "هيروشيما" و سيرة ميشما، المسائل التي طرحتها الكاتبة عنوة بالرغم من أنها بعيدة كل البعد عن قصة الاعتراف المتعلقة بـ "فقارات الصحراء" و التنقيب عن الماء، ومن جهة أخرى التعبير عن مواقفه بحرية و دون تكلف أمام القارئ الخارجي، الذي حتى و إن اكتشف ما يضمن في طياته التمويه السردى، لا يستطيع أن ينتزع من ذهنه أن هناك سائلا، و بأن السارد "كوموري" في محل إجابة عن أسئلة السائل.

وإلى هنا لا ضير القول، بأن الشخصيات ككل بعامتها وشخصية "ساديكو" بخاصة، تحتل درجة ثانوية أمام هيمنة رؤى ومواقف الكاتبة من العالم، ومن العلاقات الإنسانية ومن الوجود بشكل عام، ولكن لا باعتبارها رؤى تنم عن أنانية وذاتية وإنما باعتبارها "خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدلالة، والوظيفة" (435).

إنها هيمنة مقصودة تتغيا تقديم طرحا رؤيويها عالميا، باختيارها لأحداث عالمية (الحرب العالمية الثانية)، و شخصيات عالمية (الكاتب ميشما)، مما يعني بالمقابل أنها تستجدي أفق تلقي لقارئ عالمي، هو في الواقع ليس إلا المروي له المنوط بالمحكي، الذي يخاطبه الكاتب من خلال السارد عبر قناة المروي لها "ساديكو"، أي أن هذه الأخيرة وإن تبدت "مروي لها ممسرحة" في مواضع الحوارات والاستفسارات التي تستدعي أجوبة على شاكلة الشاهد السابق، هي تحل محل "المروي له العالمي غير الممسرح"، و الأسئلة التي تطرحها هي أسئلته، و بالمقابل السارد يحل محل الرؤيا التي يؤثثها الكاتب، و الأجوبة التي يصطنع توجيهها إلى المخاطبة، هي في الحقيقة موجهة إلى المخاطب المضمن، الأجدر بتلقي رسائلها المشفرة كونه أكبر حجما منها و من شطحاتها السردية.

نتأكد من هذا بصفة رسمية من خلال التحفيزات الخطابية التي توظف الاعتراف ضمن نسق موضوعاتي، يوسع المتخيل و يخصب حوضه الدلالي، في كنف تركيبة شخوصية تحتفل بمبدأ التماهي مع غيرها، و بخاصية الانشطار التي تحيل على ذاتها في التظاهرات السردية، و لكنها أيضا تحيل على غيرها دلاليا، و على الأخص شخصية "ساديكو" التي تنماز بالتعدد الوظيفي، باعتبارها تنهض بدورها كمسرود له ظاهر حاضر، و في ذات الآن تتقمص دور المسرود له الضمني الغائب.

ولكن مع هذا التأكيد، أي بالرغم من أن القارئ العالمي يحضر وراء شخصية "ساديكو" بالفعل و بالقوة، خاصة و أن كل العلامات النصية ترشح بذلك، لا نستطيع أن نحدد ملامحه و انتمائه بدقة، لسبب وجيه هو أنه لا يوجد خطاب مباشر أو واضح يخصه بالذكر، و لهذا يظل السبيل الوحيد إذا ما رمنا التحديد الدقيق، هو الاستعانة بالفراغات التي تركها المبدع، و الاستثمار في الاحتمال المنطقي للعناصر و الملفوظات السردية، التي تترجم جميعها أن هناك صنفين من القارئ العالمي، قارئ خاص/ غربي بحت، ينهض بالإحالة عليه الخطاب التاريخي الذي يدين أمريكا على

435 - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مقاربات في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1990، ص: 20.

جرائمها، و قارئ عام متلون ومتنوع يتمظهر غربيا و عربيا أو بشكل عام لا محدود، يحتضنه المحكي الذي يتناول الموروث و الطقوس و سيرة الأجداد اليابانيين.

و لقد احتكنا إلى هذا التقسيم، بناء على التحفيزات الخطابية و مثار تركيز كل خطاب من ناحية، و إلى المقصدية التي يتوخاها كل خطاب من ناحية ثانية، فبالعودة إلى الخطاب التاريخي نخال أن القارئ العربي بنقيض القارئ الغربي، أو بشكل عام قارئ العالم الثالث المكتوي بنار أمريكا، ليس بحاجة إلى الذاكرة التاريخية لإدانة أمريكا، بينما على الصعيد الثاني، صعيد الموروث الياباني فإن القارئ ككل بحاجة إلى معرفة تلك التفاصيل، سواء اتصل الأمر بالجانب الحضاري أو اتصل بالمرجعية التي استمد منها اليابانيون الشجاعة في مواجهة الموت (تفجير أنفسهم بقاعدة بيرل هاربور، و موة السبوكي... إلخ).

و لئن كان هذا فيما يتعلق بالقارئ الداخليين "العالمي و الياباني"، فإنه لا يمكن أن نبرح اعتراف اليابانية من دون الإشارة إلى قارئ داخلي آخر، خصه المبدع بحيز من المروي في القصة الأصل، قصة فقارات الماء بصحراء الجزائر، يتفرد بلونه و شكله و ينماز بخصوصيته ومواصفاته، ولكنه كما العادة أو بالأحرى بمثل ما دأب عليه الناص، يتماهى فينة مع شخصية المروي لها المركزية/ ساديكو، و فينة أخرى يتوارى وراء شخصيات ثانوية أخرى كما هو الحال لشخصية "حمادي الحاجي" أو شخصية "مهدي"، وبشكل عام يتراءى من خلال السرد و المؤشرات العامة للخطاب متلقي (قارئ) جزائري/جماعي خالص، ونقول خالص لأن المبدع ركز في هذه القصة على الموروث الشعبي الجزائري، و على الاعتقاد المتأصل في الأوساط الجزائرية الموجودة في المناطق الريفية النائية بعامة و الصحراوية بخاصة، كما نلفى كل ما يورده في هذا الجزء من الاعتراف، من أحداث و أزمنة و أمكنة و شخصيات، باستثناء شخصيتي "كوموري" و "ساديكو" ، هو إن صح التعبير طبعة جزائرية خالصة، و الحال هذه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون المقصود خارج دائرة القارئ الجزائري، ذلك أنه لن يتذوق المروي تذوقا حقيقيا و يدركه على صوره اليقينية إلا القارئ الجزائري المفترض، كونه وحده من يعرف التفاصيل التي يوردها المروي، فهو حتى وإن لم يحيا الفترة المتكلم عنها، لا شك في أنه عاش تجارب شبيهة أو بالتقريب أو سمع بأحداث من قبيل حادثة اللعنة في وسطه المجتمعي، و كلنا يعرف ما يزخر به الموروث الشعبي الجزائري من حكايات و أساطير على هذه الشاكلة.

وتبعاله وإن كان لا بد من تحديد ملامح هذا القارئ، بوسعنا القول أنه قارئ جماعي من مختلف الشرائح و الفئات الجزائرية، ولكن التي لا يقل سنها عن الثلاثينيات و الأربعينيات، الفئات التي هي على إطلاع و معرفة بشؤون الصحراء أو على الأقل الريف ككل، و مرد ذلك أن القارئ الذي ينتمي إلى الجيل الجديد سيتعسر عليه تقبل مثار هذا المحكي الذي يرويه المبدع على لسان "كوموري"، لأنه لن يجد تفسيراً للاعتقاد الأسطوري الذي كان يضرب بأطنابه -بل و لازال- في الوسط الصحراوي الجزائري، و في الآن إياه لن يتعرف على الفقارات، فبالرغم من أن الكاتب يوظف التوصيف السهل و البسيط للتعريف بالأشياء و شرحها، إلا أن هذا التوصيف يبدو من المستبعد أن يجدي نفعا، لإشكال بسيط هو أن هناك بون شاسع بين من يعرف فقارات الماء ويعي

طبيعة الاعتقادات الموجودة في موروثنا الشعبي، أو عاشها و شعر بها أو سمع بها، و بين من يقرأ للتو عنها من دون إشعار مسبق، وعلى سبيل التذليل عندما يتحدث الكاتب عن فقارة "تَوَات" و لعنة العمى التي يعتقد بها أهل الصحراء يقول:

"... ولما وصلنا المكان، كأن المشهد لم يتغير منذ أسبوع كامل، الرجل المريض باللعنة، وبعض الرجال المسنين يستظلون بنخل ميت. انتفض الرجل من مكانه، يا لطيف رجعوا.

- قال له "حاجي و من معه:

يا ناس هذا الرجل عالم كبير و لا يطلب منا شيئا، يريد لنا الخير و قرر أن يحفر فقارة "تيت" من جديد...

رد عليه شاب...

- هذه فقارة ملعونة... خلوكم منها.

وأضاف آخر: تريدون إحياء الموتى، وكلام سيدنا الحاج عبد الرحمن نتركه للنساء..." (الرواية/ ص: 580).

وواضح من الشاهد أن الكاتب يوظف أسلوبا سهلا في الحكي، يتمظهر شكليا أنه في متناول جميع الأصناف، ولا أدل على ذلك من أنه -تبسيطا للأمر- يربط الفقارة بعملية الحفر، و في مواضع أخرى بعملية التنقيب عن الماء، كما أنه عندما يتحدث عن لعنة العمى يصلها بكلام سيدنا الحاج عبد الرحمن، و لكن مع هذا من نافل القول أن هذا الأسلوب على بساطته وسهولته لا يمكن أن يستسيغه قارئ من الجيل الصاعد، أو قارئ لا يعرف الفضاء الريفي و الصحراوي، لأن الكثير من الأشياء تظل مبهمة بالنسبة إليه، كما هو الشأن للفقارة التي لم يضع لها الكاتب شرحا في الحاشية، مما يدفع هذا القارئ إلى التساؤل، هل الفقارة هي البئر نفسه، أم المكان الذي ينبثق منه الماء في قاع البئر أم ماذا؟ والكلام نفسه يقال عن المقصود بكلام "سيدنا الشيخ عبد الرحمن" وعلاقة ذلك بلعنة العمى، فهذه الصورة أيضا لن تنقش عنها الغمامة بالنسبة إلى قارئ غير مطلع على الموروث الشعبي في شقه المعتقداتي، حيث سينظر إليه على أنه مجرد كلام قيل عن اللعنة من طرف رجل عادي، بينما الأمر يأخذ تفسيرا مغايرا تماما.

و بناء عليه ليس من المبالغة في شيء القول، أنه لن يستسيغ الفضاء المتحدث عنه بما فيه الاعتقاد الصحراوي، بذوق جمالي و أدبي و معرفي، إلا القارئ الداخلي المبين نصيا الذي يخصه السارد بالمحكي، و الذي يفترض فيه -بمثل ما أشرنا- بأنه صاحب معرفة بالطبيعة الصحراوية، مدرك لما تعنيه الفقارة بالنسبة لأهل الصحراء، و بمجريات السقي و منابع الماء و ما إلى ذلك، و على إطلاع أيضا بالمتداول في الأوساط المجتمعية الصحراوية بخاصة و الريفية بعامة، من أحاديث تنسب إلى الأولياء الصالحين، هي قطعية بالنسبة إليهم و ثابتة و لا مجال للجدال فيها أو معاكستها أو الخوض فيما يناقضاها.

ولعل ما يؤكد بصفة قطعية على سلامة هذه الفرضية، أي فرضية القارئ المبين نصيا، الحوار الذي يصطنعه الكاتب بين "ساديكو" و "كوموري"، قبل أن يشرع الأخير في سرد قصته مع الصحراء وفقارات الماء، حيث يتطرق فيه إلى حقائق تاريخية هامة مستعملا جملا قصيرة واقتصادية، ولكن مركزة وذات كثافة دلالية.

"... كنت أقرأ مقالا عن الجزائر

- يخص ماذا.

- استفتاء من أجل السلم بعد سنوات من الدم.

... إذا كان الماء ينام تحت الأرض فأين ينام الأمن؟

- في عقول الناس (..) " (الرواية/ ص: 576 / 575)

وبعد أن ينهي الحوار يتوجه إلى "ساديكو" بضمير المخاطب، معلنا شروعه في سرد القصة.

"... لقد أغرتني الصحراء قبل أن تولدي (..) ففي العام 1953 عثرت على كتاب عنوانه "الصحراء الفرنسية" ... وتحقق ذلك في صيف العام 1961 ولم تكن الجزائر استعادت استقلالها..." (الرواية/ ص 576).

ولدى التمعن في الشاهدين، سنجد أن السارد/ كوموري قد توقف عند محطتين هامتين من تاريخ الجزائر، الأولى محطة العشرية الحمراء، والثانية حقبة الاحتلال الفرنسي، وفي كلا المقطعين يترك فراغا أمام العبارتين المشفرتين والهامتين في الآن إياه، أولهما في قوله: "... في عقول الناس (..) " و ثانيهما في قوله: "... قبل أن تولدي (..) "، و هذه الحركات التي هي من صنيع الكاتب في الحقيقة و لا علاقة للراوي المشارك/ كوموري بها، جميعها تبين عن سبق إصرار و ترصد إن صح التعبير القارئ الجزائري المقصود، إنها علامات نصية ناطقة تعلن عن تواجده في بنية النص بالملامح و الصفات التي ذكرناها، يستخدم في نطاقها السارد طرائق تحفيزية متنوعة، فينة يثير أفق توقع القارئ عبر وخز ذاكرته، و هو يرتد به إلى مرحلتين أساسيتين و مفصليتين من تاريخ الجزائر (مرحلة الإرهاب، و مرحلة الاحتلال)، لإدراكه ما تعنيه هاتين المحطتين بالنسبة إلى الجزائري، و فينة أخرى يترك له الفجوات التي تؤثر عليه صراحة، ليقوم بملئها و تكتمل صورة المحكي على أكمل وجه.

والجدير بالذكر ههنا أن هذه الفجوات التي يتركها ليست أي فجوات، وإنما كلام طويل وعريض مسكوت عنه، وحده القارئ الجزائري/الضمني بوسعه أن يسده ويفكك شفراته، ومن ثم يخرج الفكرة من حال الضمور إلى حال التمظهر والكمون، فلقد تغيا الكاتب أن يترك بصماته واضحة باشتغاله على إشراك قارئه في عملية خلق النص وتحيينه، مثلما تجلي ذلك علانية الفكرتين السابقتين.

ففي الأولى كان بإمكانه أن يرد بشكل مباشر وصريح على سؤال ساديكو، "أين ينام الأمن؟..." ولكنه اكتفى بقوله: "... في عقول الناس..." وترك الباقي لقارئه، لعلمه المسبق بأنه سيتكفل بفعل الإجابة عنه لا محالة، ومن ثم لا طائل من أفراد حيز إجابة لا المقام ولا ورقة النص يسمحان بهما، خاصة وأن الكلام في هذا النطاق لا يكثر فحسب بل يأخذ أبعادا ودلالات مختلفة، ولذلك سكت الكاتب عنه وأشر عليه بقرينة مركزة تدل عليه هي "عقول الناس"، كأنه يود أن يقول: "أنظر يا قارئ، عندما لم يستعمل الجزائريون عقولهم ضيعوا بكل سذاجة عشيرة من أعمارهم"، ولا يحتاج الأمر إلى كبير تأمل لنفهم أن هذه الفكرة بوسعها أن تتشظى إلى أفكار لا حصر لها، قد تمتد إلى المالا نهاية بتعبير "أمبرتو إيكو"، ولهذا أرجأ المبدع أمرها لقارئه الداخلي.

والفكرة الثانية بالنسبة للأولى سيان، إذ كان بإمكان الكاتب ألا يجتزأ عبارة: "قبل أن تولدي(..)"، ولكنه أراد أن يضمن الفعل التواصل مع قارئه الضمني و أن يحقق تجاوبه مع النص، فأوعز إتمام الكلام المجزوء إليه، و بنفس الدينامية الأولى ترك قرينة تدل عليه، عندما ربط الراوي علاقته الأولى بالصحراء بتاريخ احتلال الجزائر، يوم كانت تدعي فرنسا بأن الصحراء فرنسية (انظر الشاهد الثاني).

ثم في نهاية هذا تأتي القصة والرسائل المشفرة التي تعني القارئ ذاته دون سواه، و بفكرة أوضح بعد أن يتأكد الكاتب من أن عملية الوخز الذاكراتي/التاريخي أصابت هدفها، و حققت استجابة من لدن قارئه الداخلي، أي ملأ في مضمارها الفجوات التي ينبغي أن تملأ واستنطق الخطاب المسكوت عنه، يمرر مرويه المشفر من خلال الراوي/المشارك بكل أريحية، لأنه يضع في ذهنه بأن قارئه سيتلقف الشفرات و ينجح إلى تفكيكها، طالما قد استجاب لما استثاره به، و ما ينسحب وهنا على الكاتب في مسار الحيل و الشطحات السردية ينسحب على القارئ في مسار التوقعات و تفكيك الرسائل، فهو الآخر منذ لحظة الاستثارة الأولى، أي من اللحظة التي أدرك فيها أن كلا التاريخين يعنيه دون سواه، يبين توقعاته على أساس أن الآتي هو المعنى به أيضا دون سواه.

و بنهاية القصة يتأكد القارئ من صحة توقعاته، حيث يوافق أفق النهاية أفق انتظاره الأول، إذ يحافظ الكاتب على نفس المسافة مع قارئه الداخلي و لا يخيب انتظاره النهائي، بدليل أن مغزى القصة بما فيها الشفرات التي تنطوي عليها، تستمر في العزف على ذات الوتر المتصل بالسذاجة، سذاجة أهل الصحراء الذين قضوا ردحا من الزمن على العطش و الجفاف بسبب شيء واه لا يمكن أن يصدقه عاقل، يتمثل في اعتقادهم بلعنة العمى التي مؤداها أن كل من يقترب من فقارة الماء يصاب بالعمى، و هي اللعنة التي واجهها "كوموري" بعلمه و التحدي الذي رفعه، فقضى عليها و وضعها أدراج النسيان، و بالمقابل انتشل أهل الصحراء و واحاتها من العطش. وهذه النهاية إذا ما ربطناها بما سكت عنه في استهلال القصة (الشاهد الأول)، نجد توافقا تاما ما بينهما أي ما بين فعلي الإثارة والمسكوت عنه، والموقف النهائي أي أفق انتظار القارئ.

الخاتمة :

بعد البحث المبرر في عوالم نقد التلقي، بمعية ما صاحبه من تطواف إجرائي حاولت ضمنه استثمار الجوانب النظرية في استقراء المدونة السردية "اعترافات أسكرام"، انتهيت إلى اكتشاف جملة من العلائق والأسرار تنطوي عليها نظريات القراءة والتلقي، جانب منها يتعالق بالمنهج القراءاتي، وجانب آخر يتعالق بالمستويات النظرية للنظريات في حد ذاتها، وجانب ثالث بالنص موضوع الإجراء.

➤ فأما الجانب الأول: فلقد وقفت على أن النهج القراءاتي الذي يقترحه نقد التلقي، يعتمد كل الاعتماد على فعالية القارئ، لأنه يعتبر أن الاستجابة الجمالية للنص منوطة كل الإناطة به، ولكن من دون أن يعني ذلك أن النص يتماهى داخل العالم الخاص للقراءة. ففي مفهوم هذا المنهج النص يظل قابلاً للتحليل التفاعلي التبادلي الذاتي، الذي هو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمدى علاقة النص بالقارئ، علاقة درجة التفاعل ضمنها وحدها هي التي تقود إلى فهم النص وتحديد معناه، وعلى هذا الأساس هو ينظر إلى عملية تحديد معنى النص على أنها ليست فعلاً خاصاً، فمع أنها تجسد الميول الذاتية للقارئ، إلا أنها تبقى راضخة لنفس العناصر التي تبين النص، وهنا تكمن أهمية التفاعل في تحديد معنى النص، باعتباره ليس مجرد خاصية نصية، وإنما استراتيجية بناء، من جهة تنتشل القارئ من قيود أعرافه وتقاليده القراءاتية التي تعود عليها، ومن جهة ثانية تجعله يندمج بعالم النص وتحقق الاستجابة الجمالية لديه.

➤ نقد التلقي شأنه شأن المناهج الأدبية القراءاتية الأخرى، يمتح من أصول وإرهاصات فكرية وفلسفية متنوعة، وعلى الأخص من الأصول التي خاضت في مسائل التلقي والتأويل، ولذلك يعثر الباحث في بعض الحقول المعرفية على مفاهيم تتقاطع والأفكار التي قعدت لها نظرية التلقي، ولكن مع هذا يظل أبرز وأهم من تعاطى مع مسألة التلقي الأدبي هم: "هانس روبيرت يابوس"، "فولفغانغ إيزر" و"أمبرتو إيكو".

➤ مشروع نقد التلقي مهما تهجى بتفعيل دور المتلقي في العملية الإبداعية، وأبدى اهتماماً بإظهار العوامل المؤثرة في ذلك، لا يستطيع أن يقنعنا بأن المتلقي/القارئ لا يتأثر بأحد القراء، أو لا يتأثر بما أحاط بالمؤلف من ملابسات وعوامل في واقعه السوسيوثقافي، أو بالمؤثرات النصية عيناها، بما يسبجها من دوال وزخارف لغوية تشي بحمولات دلالية متنوعة.

➤ إن الدور الفعال للقارئ والذي لا يمكن لأي كان أن يلغيه، لا يعني في جملة ما يغنيه مهما كان الحيز الذي يسعه، أن استنطاق النص منوط به بمفرده، بل هو منوط بكامل عناصر العملية الإبداعية من "كاتب ونص وقارئ"، وبالضبط بدنيامية التفاعل الديالكتيكية التي تصل ما بينهم جميعاً كعناصر لها حضور ووظيفة، لا يمكن الفصل بينها، كما لا يمكن تفضيل إحداها على حساب الأخرى.

وبهذا الشكل ينبغي التعامل مع التلقي باعتباره مكوناً أساسياً في الظاهرة الأدبية، لا يمكن التفريق في نطاقه ما بين المؤلف والقارئ، لأن كليهما لا يمكن الاستغناء عنهما، وأهمية النص بدورها من أهميتهما، فالمتلقي ينهض بفعل التلقي/القراءة للإبداع الأدبي، ولكن بالموازاة وذلك الصنيع

الأدبي لا يقدم تلقي أحادي الوجه، بل يقدم قراءات مفتوحة على كل زمان ومكان، تتفاعل مع السياقات الحضارية والمعرفية والمرجعية لهذه الأزمنة والأمكنة.

وما يقال عن النص يقال عن الكاتب، بوصف النص ليس إلا نتاج مجموع تلقي الكاتب للأعمال الأدبية والمعرفية والتاريخية السابقة، نتاج يأخذ طريقه -مع الوقت- إلى الإبداع من خلال ما يتوافر عليه المبدع من عناصر جمالية، ومواقف فكرية وفنية، وكفايات إبداعية وتناسية، كونه يقوم بتأويل ما تلقاه بطرائقه الجمالية، ومن ثم فإن كلا من المؤلف والقارئ يشتركان في عملية التلقي، بل إن تلقي أحدهما ملازم لتلقي الآخر بطريقة أو أخرى.

➤ إن مفهوم فعل القراءة يساوره ما يساور باقي المفاهيم الأدبية والسوسيولوجية، كونه يبرز تحت طائل تعداد مفاهيمي ومصطلحاتي، أي أنه يعاني من غياب تعريف واضح وموحد، يحدده من حيث المفهوم والماهية، ويعود هذا في الأساس إلى تباين الرؤى التي تجاذبت القراءة، واختلاف الطروحات النظرية والمنهجية بشأنها، وكذا اختلاف وتباين مستويات القراءة نفسها، التي تطالعنا بأنماط عدة للقراءة وأنواع متعددة للقارئ. وبمعنى من المعاني لقد نظر المفكرون والنقاد لدينامية القراءة من زوايا متنوعة ومتعددة، ولذلك نعر على زخم مفاهيمي واتجاهات نقدية عديدة، اتجاه يعتبرها نشاطا نفسيا أو استجابة داخلية، واتجاه يعتبرها ظاهرة سيوسيوثقافية، واتجاه آخر يراها تجليات دينامية أو مظهرات طبيعية لمعطيات ثقافية ومعرفية... وسوى ذلك.

ولكن بين هذا وذاك تبقى الخلاصة العامة لفعل القراءة، هي أنه فعل "انتشاء ومعاناة جمالية" لا يقال ولا يفهم، وإنما يتحرك في الداخل بين السطور، فهو متعة صوفية جوانية، لا تتأتى إلا بداخل النص وفي حضرة عوالمه الجوانية، إنها علاقة إيروسية بين الإبداع والمتلقي/القارئ "تجسد علاقة انجذاب وتبعية قبل أن تجسد علاقة تفاعل وإنتاجية"، ولكونها كذلك تتقاطع النظريات جميعها التي قعدت للقراءة أو تعاطت معها في حيثية مركزية القارئ، معتبرة أن الحضور الجمالي للقارئ في النص مسلمة لا تشوبها شائبة، فهو بنظر جميعها في كل الحالات وأيا كان الرداء الذي يرتديه، هو من يولد على يديه النص، وهو من يحوله من حالة الكمون إلى حالة الظهور.

ولهذا يمكن القول في ختام هذا الحيز، أن أهم إنجازات نقد التلقي هو موضعه للقارئ في مكان متميز، هو المكان الذي يكنى "تشديد معنى النص"، ذلك المعنى الذي كان ينظر إليه في الدراسات الكلاسيكية على أنه معرفة منوطة بمعرفة المؤلف، أو مرتبطة بالإمكانات الفنية للنص ذاته (النقد البنيوي)، حيث قلب نقد التلقي هذه الأعراف والموازين القراءاتية رأسا على عقب، معلنا عن موت المؤلف ومركزا بالمقابل على دور القارئ في صيرورة إنتاج المعنى، انطلاقا من مبدأ مؤداه أن القارئ لا يموت، ودليل ذلك -في تصور هذا النقد- مظهراته بين الفنية والأخرى في تحليل النصوص.

أما النقاط التي وقفت عليها فيما يتعلق بالجانب النظري، فهي أن هناك مفاهيم عديدة لنقد التلقي:

✓ أولاً: من حيث الماهية يعنى هذا النقد - بشكل عام- بالمتلقي/ القارئ في ضوء الدور الذي يضطلع به في تحيين النص الأدبي، أي وهو ينهض بشرحه وتأويل شفراته ودلالاته، ضمن أنساقه وأسيقته المعرفية والسوسيوثقافية والفكرية والجمالية.

✓ ثانياً: العلاقة بين النص والمتلقي هي كما العلاقة بين الأصل والفرع، فالمتلقي هو المعني بكشف أبعاد النص وتوضيح معالمه والتفتيش في بواطنه.

✓ ثالثاً: النص يبين في ثناياه متلقي ضمني، يتشكل لحظة الخلق الإبداعي الأولى، هو من يوجه استراتيجية المؤلف الإبداعية، ويعمل على التدخل والتأثير في إنتاج النص وتحديد وبناء مساراته.

✓ رابعاً: تترك نظريات القراءة والتلقي مساحة اشتغال واسعة لدارسي النصوص الأدبية -على اختلاف خلفياتهم الثقافية- في كيفية بحث سبل فهم هذه النصوص وتدوقها.

✓ خامساً: نقد التلقي يعتبر كل نص يحتوي على فجوات وفراغات، وأهمية القارئ ودوره يكمنان في ملء هذه الفراغات والفجوات، ولذلك - بمنظور هذا النقد - النص يتطلب قارئاً يستجيب لمضامينه وينهض بتلقيه، أي يستجيب لنداءات النص وما يتطلبه من معاني هي بحاجة إلى تفسير وتأويل.

✓ سادساً: تنظيرات نقد التلقي، سواء في "نظرية التلقي" أو "نقد استجابة القارئ"، أو في نظرية إيكو "المعالجة السيمائية"، كلها تهتم بالمتلقي/القارئ وبدوره في العمل الأدبي، كما أن المصطلحات التي توظفها وإن تباينت من حيث الأسماء والمسميات، فإن جميعها تدل على ذات المفهوم تقريباً، فالقارئ الضمني هو نفسه القارئ الصوري والقارئ المثالي، والكفايات أو القدرة هي نفسها أفق التوقعات، فضلاً عن أمور أخرى نجدها بين هذه النظرية وتلك.

✓ سابعاً: يعتبر نقد التلقي بأن المعنى هو "القاعدة الأساس" التي تستهدفها أي تجربة قراءاتية، ولكن ضمن حيز تفاعلي، لأنه في ماهية هذا النقد تجربة القراءة تتشكل في مضمار ما يضفيه القارئ من معنى على النص، وعليه فإن أي تجربة في التلقي ترتبط بحيز المعنى الذي تنتهي إليه، وفي نفس السياق أي تجربة للتلقي تنهض على مفهوم محدد للمعنى، وهي تقيم أدواتها الإجرائية في إطار طرائق قراءاتية لاحتوائه وتكوينه.

وبمفهوم أوضح مع أن النطاق الدلالي يعد العنصر المركزي للقراءة، فإنه بنظر نقد التلقي هو يعبر عن القارئ العادي، لأن المعنى وفق هذا التقدير لا يعبر في فحواه عن تجربة متكاملة في القراءة، وإنما عن جزء من التجربة يتصل بالخلفية الواقعية التي يرهص عليها تركيب النص، والتي سرعان ما تسفر أثناء تشكيل القارئ للمعنى أو محاولته احتوائه عن أنماط متنوعة من أشكال التفاعل بين القارئ والأثر الأدبي، تهجس بمستويات متنوعة لتجربة القراءة، تتمظهر جميعها في موضع تركيز على احتواء المعنى منظوراً إليه كأثر نصي، حيث يستدعي تكوين القارئ للمعنى تعاطي القارئ مع عناصر البناء النصي، كونها معطى موجود وثابت، فيما الجانب المعنوي في النص لا يتحقق كوجود إلا في كنف دينامية التفاعل الجدلي الذي يحدث بين القارئ وعناصر البناء النصي ذاتها. وهكذا تأخذ اشتغالات المتلقي/القارئ في تعاطيها مع النصوص استراتيجيات مختلفة، لأن هذه الأخيرة (الاستراتيجيات) أدوات ووسائط، من خلالها وعبرها يستثمر القارئ المعطى الذي يبين النص (المعطى البنائي) لبلوغ الأهم، ألا وهو تكوين المعنى الذي ينطوي عليه النص.

✓ ثامنا: تتلخص معادلة التلقي في النقاط الأساسية التالية:

- المخابط = مشروع تواصل.
 - المتلقي = مشروع التأثير.
 - النص = مشروع وضعية تواصلية في طور التغير.
- ✓ تاسعا: مجمل آراء نظريات القراءة والتلقي تجمع على أن القراءة فعل دينامي، وليس فعلا جامدا أو سكونيا، بمعنى أنها ليست عملية سلبية، وإنما هي عملية حية ذات طابع دينامي من جهة، ولها قابلية للتوالد من جهة أخرى.
- ومجمل هذه الحقائق تجلي بأن مثار اهتمام نقد التلقي ليس النص في حد ذاته، وإنما طرائق توليد هذا النص وسبل تأويله وتحيينه، التي هي منوطة بأفاق وتوقعات استجابة المتلقي/القارئ، فالصنيع الأدبي حسب نظرية التلقي نتاج جمالي وإبداعي، يمتلك قابلية للتجدد والانفتاح على معاني وتأويلات متنوعة، تبعا للزوايا التي تتبناها القراءة.

وإذا كان هذا فيما يتعلق بما انتهت إليه من نتائج عن نقد التلقي في علاقته بالمستويات الإجرائية، فإن ما خلصت إليه بخصوص النموذج الروائي، موضوع الإجراء فيمكن حصره في التالي:

إن الإشكال الذي يطرح على مستوى الرواية الجزائرية -ككل- في مضمار التلقي يتبدى على درجة كبيرة من التعقيد، كما أن الإجابة عنه تكاد تكون شبه مستحيلة، لسبب بسيط وهو أن هذه الرواية بالرغم من أنها تحتفل بعناصر العملية التوصيلية من "راوي" و"مروي" و"مروي له" وتهتم بالمتلقي بشقيه الخارجي والداخلي المبين نصيا، لم يرق الاحتفال والاهتمام بها إلى مستويات التلقي المطلوب، فإذا ما احتكمنا إلى معادلة التلقي الأثيرية، من أن العلاقة التي تصل بين أقطاب العملية الإبداعية هي علاقة دياكتيكية وعضوية في الآن نفسه تنهض على فعل التأثير والتأثر، والإرسال الجدي والاستقبال المجدي، فإن السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان هو لماذا لا نعثر في سيرة الأدب الجزائري الروائية في جانبها المتعلق بالتلقي (أي تلقي الروايات الجزائرية) منذ مرحلة التأسيس (السبعينات) إلى يومنا هذا على نماذج لقراء/نقاد يصنفون في خانة النقاد المثاليين أو النقاد النموذجيين أو ما شابه ذلك، فكل ما نعثر عليه هو تصنيفات وأحكام خارجية بأسماء ومسميات متنوعة ومتعددة، على شاكلة الأدب الإيديولوجي، الأدب الثوري، أدب التعري، الرواية الاستعجالية وسواها، كرسست مع مرور الزمن أنماط قراءاتية جاهزة، راح معظم النقاد والباحثين يكررونها بابتذال وإسراف منقطعي النظر، ويجترون مفاهيمها أيما اجترار، لكأن كل الأعمال الروائية الجزائرية لا تخرج عن بوتقة التصنيفات السابقة، أو أن أحكام القراء الأوائل صحيحة مائة بالمائة وبالتالي هي غير قابلة للنقاش والنقد، أو القراءة الثانية والثالثة، أو أن تلك التصنيفات هي القاعدة الأساس للنقد الجزائري ومن ثم لا ينبغي أن يحيد عنها أيا كان من الباحثين والنقاد.

وإلى هنا ليس من المبالغة في شيء القول، بأن هذا التوجه ينخر كاهل النقد الجزائري أكثر مما يخدمه، لأسباب وجيهة منها على سبيل المثال لا الحصر:

أنه ليس بالضرورة كل ما قيل عن الأدب الجزائري السبعيني والتسعينيني صحيحا وموضوعيا مائة بالمائة، فالنقاد ليسوا ملائكة فقد يصيبون كما قد يخطئون، ثم ما لذي لا يمنع أن يكون نقد هذه

الفترات قد تم توجيهه، طالما أن معظم النقاد يدعون أن أدب السبعينيات تم توجيهه، وفضلا عن هذا وذلك لعل ما يدعم هذه الإشكالية، أن القاعدة النقدية في النظريات الحديثة تقر بأن الناقد يقرأ العمل انطلاقا من خلفية ومرجعية الجماعة التي ينتمي إليها...؟؟؟!!

وكل هذا حسب اعتقادي مدعاة للنحو منحى نقد التلقي، بإعادة تلقي قراءات القراء التي تناولت الأدب الجزائري بمختلف أشكاله والروائي منه بصفة خاصة، للوقوف على نقاط التقاطع والتباعد ما بين النقد، ومن ثم الخروج بانطباعات شاملة تقر ما هو بحاجة إلى إقرار، وتراجع ما هو بحاجة إلى مراجعة.

وبمعنى أدق علينا أن ننتهج هذه الطريقة القراءاتية إذا ما أردنا أن نخدم الأدب الجزائري، ونضطلع بتلقي سليم يسبر أغواره ويجلي مضامينه، لأن الأحكام النقدية القيمة حول الأعمال الأدبية ينبغي أن تأخذ مخاضات ومخاضات، وتشترك فيها قراءات وقراءات، وتتجمع حولها آراء وآراء حتى تفضي إلى نتيجة موضوعية، خاصة وأن ما يطرح على صعيد التلقي عن الأدب الجزائري المقروء، وأخص بالذكر هنا أدب السبعينيات والثمانينيات، نلفاه يطرح وإن كان -بمنظور آخر- بأكثر حدة وتعقيد على صعيد الرواية الجديدة، فمع تحول العالم في ظل العولمة إلى قرية صغيرة أو ربما أكثر من ذلك بكثير إلى غرفة، نتيجة التطور العلمي والتكنولوجي اللذان عرفهما العصر، وأفرزا وسائل جد متطورة في مجالات الإعلام والاتصال، تنقل المعلومات والأخبار، وتيسر التواصل بين الأفراد في أرجاء المعمورة بالصورة والصوت المباشرين عبر أحدث وأجود التقنيات (الفضائيات بمختلف أشكالها وألوانها، الإنترنت، الهاتف المحمول...)، أصبح الكثير من الكتاب لشعورهم بتقلص حجم القراءة وعدد القراء، وتراجع الدور المفترض بأن يلعبوه مع الإبداعات للأسباب المذكورة لا يعيرون كبير اهتمام للقارئ، ويؤثرون الجانب الذاتي المتصل بحيواتهم وهواجسهم ومكنوناتهم على جانب الاهتمام بالقارئ والجانب الموضوعي، مما فصح المجال أمام الرواية ذات من ناحية، وغنائية الرواية من ناحية ثانية، اللذان حجما أهم دور وظيفي للرواية ألا وهو وظيفة التواصل، حيث أضحي المبدع يعطي الحيز الأوفر من نصه لرواه الذاتية وقناعاته، ولا يلتفت كثيرا إلى متلقيه/ قارئه.

والوضع ههنا بالنسبة للمتلقي/القارئ سيان، فهو الآخر كرس لديه المنطق السالف الذكر نفس الانطباع، إذ تقلص تعاطيه مع الإبداعات، كما تراجع تعداده لشعوره بضيق المساحة التي يتركها له المبدع أو انعدامها تماما في حالات، وبمعنى أدق لقد أضحي يساوره بأن الكاتب لا يكتثر لأمره، ولا يعير ذائقته -حتى لا نقول دوره الوظيفي الطليعي- كبير اهتمام، ولهذا تراجع من ناحية دوره في تلقي الأدب الذي انعكس على نسبة المقروئية ككل، ومن ناحية ثانية ظهر إلى الواجهة في الساحة الأدبية قراء لا يخفون امتعاضهم من سلوكيات المبدعين ويتهمون إنتاجاتهم الأدبية بالتغامض، وبأنها غير مفهومة وتسرف في الغرائبية، أو أنها تكتب لقراء غير موجودين... وما إلى ذلك. وبالمقابل تخندق الكاتب في الجهة الموازية وراح بدوره يكيل مختلف التهم للقارئ، واصفا إياه بمختلف الأوصاف، تارة يدعي بأنه لا يفهم أدبه، وتارة أن أدبه أكبر منه ومن مستواه، وتارة أخرى يطالبه بمجهود إضافي في القراءة أو القراءة بأساليب مغايرة... وغيرها.

وبين هذا وذاك اغتدى الإشكال الذي يطرح على مستوى التلقي في الخطاب الجزائري الجديد، يطرح على الصعيدين، صعيد المبدع وصعيد المتلقي، ذلك أن تداخل المفاهيم الروائية واختلالها بالنسبة للمتلقي، الذي نجم عن التحول الذي عرفته الرواية المعاصرة/الجديدة، التي كرسَتْ منطقاً مغايراً تماماً لمنطق الرواية الكلاسيكية، سواء على مستوى العناصر والنوعية، أو على مستوى الذائقة والفضاءات النصية، خلق مشاكل عويصة في نطاق التلقي، فهذا التوجه الجديد الذي يحمل عنوان "النصية"، اتجه بموجبه الكتاب إلى ممارسة التجريب مشغولين على التقنيات السردية الحديثة، التي لا تخضع لترتيبات النصوص الكلاسيكية لأنهم وجدوا فيها ضالّتهم، باعتبار هذا النمط من الكتابة لا يحتكم إلى قوانين روائية واضحة ولا تضبطه معايير محددة، وبالمقابل يفسح مجالاً واسعاً من الحرية للكاتب يجعله يبحر كيفما يشاء في العوالم التي يختار. وبهذا الشكل توارى عن الأنظار البناء المعتاد للنص الكلاسيكي الذي يوسم عادة بالنص المباشر، فيما اكتسح الساحة الروائية النمط الجديد أو ما يعرف بالنص المفتوح، وفي ظل هذا الانقلاب اختلت ذائقة التلقي بالنسبة إلى القارئ، لأنه تعود على تلقي النصوص التي هي على شاكلة النمط الأول، كونها تقدم نفسها بشكل مباشر وبمنهجية متعارف عليها تجعلها مستساغة لديه، أو بالأحرى لا يحتاج في مضمارها إلى كبير تمعن أو إلى تشغيل للذهن أو ما شابه ذلك، بعكس الأنماط الجديدة التي لا تقدم نفسها بسهولة لأنها تستعرض مضامينها بطريقة غير مباشرة، وتبني عناصرها بطريقة فوضوية، باعتبارها تتجاوز النمطية أو النوعية، وتتعالى على التصنيف، فهذه النصوص تمتع من عوالم وأجناس أدبية متنوعة منها: (القصة، السيرة، المذكرات اليومية، المسرح، الشعر... إلخ) كما أنها لا تولد المتعة واللذة القرائية، وأكثر من ذلك تحتاج إلى إعمال الفكر، وأن يتسلح المتلقي بموسوعة معرفية متنوعة وشاملة، حتى يتمكن من تفكيك تشفيرها والولوج إلى عوالمها الداخلية، أي أنها بالمعنى الشامل تخيب أفق انتظار القراء، ولهذا السبب تجدهم يهجرونها.

وهكذا عقد التوجه الجديد وظيفة التوصيل الخطابي، وحد بشكل أو بآخر من وتيرة التلقي، والأمثلة في هذا الشأن كثيرة، لعل أبرزها الفوضى العارمة الموجودة في حقل النقد الجزائري التي أنتجت واقعا مرضيا، تارة يطالعنا بأسماء ومسميات لا تسمن ولا تغني من جوع، وتارة أخرى بنقد يشهر لصنيع الكاتب بدل قراءته ... وحقائق أخرى لا يسعنا المجال حصرها، نجدها مجتمعة تشي من جانب بابتعاد النقد عن الدور المنوط به، ومن جانب آخر تجلي بأن المشاكل التي تطرح في نطاق التلقي على مستوى الرواية الجديدة، تتجاذبها أطراف العملية الإبداعية ككل من كاتب ومتلقي/قارئ.

وبناء عليه وإن كان لابد من توصيات أو اقتراحات في هذا الشأن تجعل من التلقي يتسم بالفعالية، ويكون بمثابة الوجه الثاني الموازي للعملية الإبداعية، فهو أن يحترم المتلقي الخطوات الأساسية التالية:

-إعادة بناء الدوال والمدلولات السردية في العمل الأدبي، وفك شفراتها بطريقة نقدية واعية ومتمرسّة.

-الإحاطة برويا المبدع للعالم في نطاق صنيعة، وبالمقابل الإحاطة برويا المتلقي للعالم حول ذات الصنيع، للوقوف على مكان التفاعل من عدمها ما بين الطرفين.

-الاستثمار في الاشتغالات القرائية عبر الربط بين تجارب التلقي والقصد الروائي على المستويين الجمالي والفكري.

-تحديد علاقة الدوال بالسياقات الثقافية للنصوص.

-البحث في طبيعة العلاقة التوصيلية التي يوثقها المبدع بالنسبة للقارئ.

-ملئ الفراغات والفجوات التي تتركها النصوص والحد من زيغها الدلالي.

-قراءة القراءات التي تناولت العمل الواحد للوقوف على نقاط التقاطع والاختلاف ما بين القراء ومن ثم اكتشاف القارئ النموذجي ما بين هؤلاء.

وبشكل عام لقد أسفرت الدراسة التطبيقية التي بحثت في كنفها "دينامية واستراتيجية التلقي" في رواية "اعترافات أسكرام"، بوصفها نموذجاً سردياً جزائرياً جديداً ينتمي إلى الحقبة التي لازالت تثير الكثير من النقاشات الأدبية، أن وقفت على العديد من الملاحظات والنتائج في نهاية العملية الإجرائية، البعض منها عام تتقاطع في ملابساته الروايات الست المضمنة في الرواية، والبعض الآخر خاص تتراءى فيه كل رواية تتفرد بمنطقها الخاص.

فأما على الصعيد الأول (العام): فسجلت أن كل الروايات أو بالأحرى الفصول الروائية تتغيا من خلال رؤى العالم التي توثقها، الإدلاء بشهادات ومواقف الكاتب 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 العام والجزائري الخاص، تحاول أن تسلط الضوء على سيولة واستمرار هذا الإرث من ناحية، وأن تستقرأ امتدادات التاريخ وكيفية تفاعل الحاضر بمعنيته من ناحية ثانية.

• الثانية: قراءة أدبية للراهن في نطاق التحولات التي يعرفها ويحيها الإنسان في الظرف الآني، عرج ميهوبي ضمنها على مجمل التجاذبات التي تتقاذف هذا الراهن (الحاضر) من موت وانتحار وتدمير وخيانة، وحب وخرافة، وإرهاب ونبوءة، وتكالب وتطرف...إلخ.

• الثالثة: قراءة أدبية استباقية استشرافية، وظف في مضمارها الفن المتخيل لاستشراف الأحداث بمنظور روائي، ولكن برويا استراتيجية تنم عن بعد نظر.

وجميع هذه القراءات الرؤيوية تطالعنا بعوالم افتراضية على تماس بالعوالم الواقعية، حيث نجدها تعبر عن أفكار تحمل في طياتها أبعاد العولمة، ومآلات العولمة على العالم بصفة عامة، والحيز العربي الإسلامي بصفة خاصة، وتعرج في مضمار ذلك على وضع الإنسان من خلال نماذج وعينات مختلفة ترصد واقعه بمختلف مظهراته وأشكاله، سواء وهو تحت طائل الغطرسة والبطش، أو تحت طائل التهميش، أو سواء وهو يتبدى 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.

ولهذا لا غرابة أن تتكرر في كل المواضع الروائية عناصر بعينها، ك (العنف، الإرهاب، الخيانة، التسامح، القلق، الحرية)، وهو التكرار الذي فضلا عن السابق، نجده يشي بأن هذه العناصر بؤر نووية في النسيج السردى ككل، أي مفاتيح قراءاتية للعمل برمته.

أما على الصعيد الخاص فوقفت على التالي:

أولا: كل رواية في "اعترافات أسكرام"، تبرز رؤيا للعالم خاصة بها، يمكن إجمالها بالترتيب على النحو التالي:

- النضال من أجل الآخرين... وواقع المهمشين بالمجتمع.
- تجاذبات الذاكرة الوطنية بين ابن الجلاذ/المحتل وابن الضحية/المحتل (بفتح التاء).
- الكفاح من أجل الحرية بداخل القلاع المغلقة.
- نظرة الآخر/ الأجنبي إلى الأنا/ المسلم في ظل مزاعم الإرهاب.
- نظرة الأنا/ المسلم إلى الآخر/ الغرب في ظل أحجية العصر "الإرهاب".
- العلم في مواجهة الخرافات والأباطيل الكاذبة من زاوية، والعلم لا يعني التفريط في الهوية والخصوصية الحضاريين من زاوية ثانية.

✓ ثانيا: يمكن القول أن رواية "اعترافات أسكرام" حققت مبتغى صاحبها والأهداف المرجوة منها، ذلك أنها فضلا عن أنها احترمت قواعد وأبجديات الفن المتخيل، سيجتها مسحة جمالية حدائية تمثلت في استثمار ميهوبي في عديد التقنيات الحديثة، لعل أهمها اعتماده على تقنية البناء البوليفوني (polyphonie) لنصه، التي جعلت الرواية تحتفل بتعدد الأصوات والمواقف الفكرية واختلاف الرؤى الإيديولوجية، وتزخر بالمقابل بالصيغ والأساليب المتنوعة وفضاءات العتبة، فضلا عن تعدد الشخصيات والرواة، والمتقبلين، كما نلفاها توظف الكرنوطوب (وحدة الزمان والمكان)، وتشغل الفضاءات الشعبية الكرنفالية، وتستدمج القراء المفترضين...وما إلى ذلك.

✓ ثالثا: الرواة في "اعترافات أسكرام"، لم يقتصر دورهم على تأدية المهام التقليدية الثانوية المتمثلة في نقل الأحداث بصورة تكرر حياد الراوي، أو العكس تكرر سلطته المطلقة التي تعتمد على الرؤية أحادية المنظور وأحادية اللغة والأسلوب، بل تعدى ذلك إلى تسيج عوالم حدائية جعلتهم يتمظهرون تارة فاعلين مشاركين في مواضع معينة و شاهدين على الأحداث في مواضع أخرى، يسوقون السرد من زوايا رواهم الشخصية وبأساليبهم الذاتية الخاصة، ولا يتورعون في كنف ذلك عن إبداء آرائهم حيال الأفكار والقضايا التي تطرحها الرواية، وتارة أخرى يحيلون خط الإرسال السردى إلى باقي الشخصيات المشاركة، أو إلى السرد المدمج (رسائل، مخطوطات، ... إلخ) فيتراءى المسرود يقدم عصارته الإبداعية وأطارحه المرجعية بأصوات متعددة.

وعموما هذا البرنامج التقني خلق للرواة دور وظيفي، نستطيع من خلاله أن نحدد نوع وشكل النص الروائي.

✓ رابعاً: يتقصد معظم المروي للفصول الروائية في "اعترافات أسكرام" قارئاً جماعياً، وهذا لاعتبارات شتى منها: أن المروي بالدرجة الأولى هو اعترافات تتوجه إلى جمهور القراء ككل، وبالدرجة الثانية هو يعالج قضايا راهن جماعية "دولية حساسة"، تتغيا توضيح مسائل هامة وإمطة اللثام عن قضايا شائكة كقضية الإرهاب وعلاقة الأنا بالآخر، ثم بالإضافة إلى ذلك، أنه باعتبار المسرود "بوليفوني"، فإنه يقتضي بالضرورة قارئاً متعددًا. ولكن لا يتوقف الأمر عند هذا الحد، وإنما يأخذ تفاصيل أخرى، منها أن هذا القارئ يتمدد أحياناً ويتقلص أحياناً أخرى، ففئة يحيل على القارئ الجماعي اللامحدود/العالمي، وفئة يحيل على القارئ الجماعي لبلد بعينه، أو إقليم بذاته أو أمة بعينها، كما نلفاه يتنوع بتنوع المروي الذي يؤثته الروائي، ومن ذلك أنه يحضر أحياناً بصنفيه الفردي والجماعي (معا)، وأحياناً يتبدى قارئاً جماعياً خاص (محدود)، وأحياناً أخرى قارئاً عاماً (لامحدود).

حيث يولد الروائي في البداية النمط الأول ثم يتوجه إلى الثاني أو يصطنع العكس، ونجد دينامية التلقي ههنا تحتكم لوضعية الإسقاط التي تنتجها القراءة، مثلما هو الشأن لإسقاطات الانتماء العقائدي والإيديولوجي والسياسي، أو الخبرة الجمالية، والموسوعة الفكرية، والرصيد الثقافي، وسوى ذلك من الأشياء التي يفترض أن توجه تلقي المتلقي/القارئ وذائقته، ومن ثم تنعكس على أحكامه وقراءاته، وكذا الحيز الذي يأخذه والتعداد الذي يكون عليه، في نص يحتفل بمروي متنوع ومتعدد، ويعزف على أوتار شتى، عقائدية، إيديولوجية، سياسية، فكرية، تمتزج فيه الأسطورة بالتاريخ، والعلم بالنبوءة، والشعر بالتجليات، ويتداخل فيه الغريب بالمألوف والواقع بالخيال... وما إلى ذلك.

✓ خامساً: القارئ الداخلي بشقيه الظاهر والمضمّر شأنه شأن القارئ الخارجي، نلفاه يتنوع بتنوع المروي، ويحظى في الرواية بنفس الأهمية التي حظي بها المتلقي الخارجي أو ربما أكثر، إذ تطالعنا الروايات الست بمختلف تجلياته و أدواره الوظيفية في عملية التلقي الأدبي، كما هو الشأن لمساهمته المحورية والفعالة في توصيل وترتيب تلقي الخطاب الروائي بالنسبة للقارئ الخارجي، وهي المساهمة التي فضلاً عن أنها يسرت فعل التوصيل بين الطرفين، خلقت قناة وصل بينهما، وكذا عناصر إسقاط، استثمر فيها الطرف الثاني لإسقاط المروي الموجه إلى الطرف الأول على ذاته، معتبرا بأنه المعني بالخطاب.

✓ سادساً: الفصل بين أنواع القارئ والأنماط التي يتخذها سواء من حيث الدور الوظيفي (داخلي، خارجي) أو من حيث أشكال التمثيل (ظاهر، مضمّر/ضمني) يبدو كما الفصل المستحيل بين الرابط السالب والموجب في التيار الكهربائي، ذلك أن تحديد الفروقات الكامنة ما بينهم، أو النقاط التي يتفرد بها كل نمط عن الأنماط الأخرى من الصعوبة بمكان، نظراً لتقاطعها في الكثير من التفاصيل من ناحية، ونظراً لرهافة العناصر التي تميز هذا عن ذاك من ناحية ثانية، أي أن التقسيم الإجرائي للقارئ على نجاعته، وبالرغم من فعاليته وسلامته الأدبية - بإجماع عديد ونقاد السرديات - يظل تقسيماً زنبقياً وهشاً حتى لا نقول ضبابياً في الآن ذاته، لكون أنواع القارئ تتداخل مع بعضها البعض، فقد يتحول القارئ الضمني المتواجد بداخل النص إلى قارئ فعلي حقيقي، بحكم أن هذا القارئ يحيل على داخل النص وخارجه، فالدور الذي ينهض به بداخل النص، يتقمصه

القارئ الخارجي بشكل من الأشكال، كما أن القارئ الفعلي كما قد يحيل على الفرد قد يحيل على الجماعة (الجمهور القارئ).

وما يقال عن هذا يقال عن المثالية والنموذجية، فالقارئ الفعلي/ الخارجي والداخلي سيان في هذا الشأن، فكل منهما باستطاعته أن يكون قارئاً نموذجياً أو العكس، وزيادة على ذلك لا يعني بالضرورة أن ما يتقصمه القارئ الضمني، لا يتقصمه القارئ الخارجي... إلخ.

✓ سابعاً: تحتكم صيرورة ودينامية التلقي في الرواية الجزائرية إلى طبيعة الترسانة المعلوماتية والقضايا التي يطرحها المروي، إلى جانب ما يوثق ذلك من صيغ لغوية عربية ولهجية جزائرية، مرفوقة بمواقف وتقييمات وتنميطات لشكل العلاقة بين الراوي والمبدع والمضامين النصية.

✓ ثامناً: إن نص "اعترافات أسكرام" أنموذج روائي جديد، عولمي الروح، سينمائي الإيقاع، يروم الحفر في الذاكرة القريبة والبعيدة، لا بغاية التسجيلية أو التوثيق لوقائع تاريخية محددة، ولكن بغاية طرح الذاكرة والتاريخ تحت ضوء أسئلة الفن والمتعة، لاستقراءهما بين ضفاف الإبداع المتخيل.

وبالموازاة وذلك يتوخى معالجة القضايا الشائكة للراهن -على الصعيدين المحلي والدولي- في كنف رؤيا استباقية استشرافية للأحداث، تنطلق من رؤيا الكاتب للعالم، وتمتدح من المرجعي الحي، وبمعنى أدق من التطورات والتحويلات التي يعرفها العالم، وفي هذا الخضم يطرح الخطاب الروائي على القراءة النقدية أسئلة أساسية، تتصل بالأفق الحدائي للكتابة الروائية العربية ككل والجزائرية بالخصوص، وذلك من خلال تشخيصه لحساسية تجريبية تمس مكونات القصة الروائية والخطاب، يمكن اختزالها في المحاور الهامة التالية:

- 1- تجنب الاقتصاد السردي وإيثار الاستثمار في الحكيم الذي يقوم على المعمار الكبير، المرهص على عوالم نصية عديدة متفتحة على مساحات تأويلية كثيرة.
- 2- إقامة جسور وصل بين المرجعي الحي/ الواقعي والتخيل، بجعل الفضاءات التخيلية والافتراضية على تماس بالواقع، وذلك وفق وعي روائي ينهض فيه الفن بمحاكاة الحياة وتشخيص التحويلات التي تعرفها الذات الإنسانية على جميع الأصعدة (المجتمعية، الإيدولوجية، الإقليمية والدولية)، بوتيرة تنهض بنقل الواقع من دائرته الضيقة إلى فضاء أرحب، يعبر عن معنى ويشي بتأويلات ذات دلالة، تتم عن وعي الفنان القارئ لعالمه، المالك لرؤيا حيال محيطه الصغير والكبير.
- 3- استثمار النص في الحكيم والحبك البسيطين، اللذان يتطوران مع تواتر السرد فيولدان معماراً حكاياً يزخر بالتنوع، يستدمج مختلف المواقف والأساليب، ويبين عديد اللغات والأصوات ويتواصل مع مختلف الخطابات، وذلك ضمن زوايا رؤيوية ترصد التفاعل الاجتماعي مع التحويلات الدولية، وتبحث في إشكالية العلاقة الديالكتيكية الكامنة ما بين الأفراد والوقائع، ما بين الأفراد والمعتقد، ما بين الأفراد والإيديولوجيات، ما بين الأفراد والوعي السائد، ما بين الآخر والأنا والآخر، منتجة نصاً لا يتغيا إنتاج ملفوظ حكاوي بلغة وحيدة، مفردة، وإنما يتغيا بناء سرديا بلغات مختلفة، تمتدح من خطابات شتى (أسطورية تاريخية، عجائبية، يومية)، تتطلع إلى قارئ جماعي

لا محدود، ينتشلها من وضعها المشفر ليضعها في موضعها المنتج أو المثمر، موضع التأويل المفتوح الذي أنتجت أصلا لأجله.

4- الاستثمار في المسرود الذاكراتي، حيث نلقى معظم السرد في "اعترافات أسكرام" يمتح من الذاكرة، بما جعلها تتموضع كتيمة أساسية ومركزية في الرواية، أنتجت تشكيلات سردية متنوعة، أضفت على النص بعدا حداثيا.

✓ تاسعا: يتعامل الخطاب الروائي مع الشخصية في الرواية الجزائرية الجديدة عامة، و"اعترافات أسكرام" بالخصوص وفق نظام خاص، فيه من التداخل والاستنساخ ما يدفع المتلقي إلى خلق نظام قراءاتي خاص به، حيث يفرض عليه النص أن يقوم بتجميع كل مقول النص في الخطاب، أي الإلمام بكل ما ينطوي عليه الخطاب ككل كي يستوعب حركية الشخصية ويتفاعل إنتاجيا مع مغزى المسرود.

✓ عاشرا: يعتمد الخطاب الروائي في "اعترافات أسكرام" على العديد من التقنيات الحديثة، كالمنتجة مثلا التي جعلت الخطاب يتبنى أنماطا سردية متنوعة (المسرود الذاكراتي)، السرد العجائبي، سرد الاستشراف... الخ.

وهي الأشكال التي بقدر ما بوأَت الرواية مكانة في مصاف الأعمال الإبداعية الجديدة، بقدر ما برمجت أسلوب تلقيها على المستوى الداخلي كما الخارجي، ورتبت العناصر التي تثير الإثارة والدهشة بالنسبة للمتلقي. ولعبت اللغة في هذا المقام الدور المحوري، كونها مزجت بين الأسلوب السهل الممتنع والخطاب المتداول في راهننا في المحافل الثقافية والسياسية والأوساط المجتمعية، اللذان هما في متناول أكثر القراء، وإن كان هذا لم ينسحب مائة بالمائة على الناحية التأويلية، التي باعتقادنا بقدر تحفيز اللغة على استكناها والإحاطة بها، تظل بحاجة إلى قارئ متمكن ينهض ببلورتها من خلال إعادة بناء النص ككل، لاستقراء مضامينها المتشعبة والمتشذبة في الآن ذاته.

وفي الختام يجدر بي الإشارة إلى حيثية غاية في الأهمية، وهي أنه بقدر الصعوبة التي واجهت قراءتي لهذا العمل الروائي، والطاقة التي استهلكتها في سبيل ذلك، بما صاحبها من جهد مضني وأنا أحاول احتواء مراميه ومقاصده المترامية الأطراف، والإحاطة بدلالة زخارفه اللسانية المتنوعة، بقدر ما خلق لي هذا الجو لذة عارمة، كانت بالنسبة لي دافعا مشجعا على مواصلة البحث والتصميم على إنهائه، بعدما فتحت أمامي أفقا قراءاتية جديدة، ما كنت لأتعرف عليها أو يطالها قلبي لولا اختياري المغامرة في عوالم نقد التلقي، التي جعلتني أمارس التجريب القراءاتي على نص روائي جزائري جديد، قصدت ضمنه اختبار كفايات بعض الأدوات الإجرائية لهذا المنهج النقدي، تبعا لخطة لا تروم بلوغ النتيجة القطعية، أو الادعاء تأويل النص، وإنما تستهدف الوقوف على مدى قابلية النص الروائي الجديد لتطبيقات جمالية التلقي ونظريات القراءة.

وبمعنى آخر، إن المحاور التي أثارها هذه الدراسة لا تعني النجاعة التامة، والنقاط التي توصلت إليها لا تعني النتائج النهائية، وإنما يظان محض أنموذج قراءاتي من نماذج القراءات الممكنة التي تطرحها المناهج والنظريات النقدية، وتحتكم في غالب الأحيان للموسوعة المعرفية والخلفيات المرجعية والتوجهات الرؤيوية للقراء.

وعليه ليس تقليلاً للشأن الاعتراف بتواضع البرنامج القراءاتي الذي طبقتة، ولكن بالمقابل لا يمكن نكران فعاليته وجدية الأفكار التي تنطوي عليها مفاهيمه، التي توخيت في نطاقها استنطاق النص عبر الولوج إلى عوالمه الداخلية، من خلال استقراء رؤى العالم التي يؤثثها في المستوى الأول، ثم استقراء العناصر الأساسية التي تبين التراسل الداخلي والخارجي في مضماره كنسيج سردي (من مبدع، وراوي، ومروي له، وقارئ) في المستوى الثاني، وكل هذا انطلاقاً من إثارة الإشكاليات وبحث ملابتها وتمفصلاتها، ثم السعي إلى الإجابة عليها لاحقاً.

وبشكل عام يبقى برنامج هذه الدراسة مفتوحاً أمام القراء مستقبلاً، للتعديل أو الزيادة أو شيء من هذا القبيل.

والله ولي التوفيق

معسكر في: 2014/12/23.

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

✓ المصادر:

-ميهوبي عز الدين، "اعترافات أسكرام" (رواية)، جمعية البيت للثقافة والفنون، منشورات البيت ، 2008.

✓ المراجع:

01-أبوزيد نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، 1991.

02-أبو زيد حامد أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ؟ ،كتاب الرياض، عدد30، يونيو 1996.

03-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، لجنة التأليف والنشر، مصر، 1948 ج2.

04-الواد حسين، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، تونس، ط2، 1985.

05-الحجري إبراهيم، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، الآخر (مقاربة سردية ،أنثروبولوجية)، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013.

06-المبخوت شكري، جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، المجتمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ط1، 1993.

07-الموسوي جاسم، عصر الرواية، مطبعة الديوان، بغداد ط1، 1985.

08-المناصرة عز الدين، جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة ،منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، الأردن، ط1، 1985م.

09-المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، مطبعة الاتحاد العام التونسي للشغل، د، ط، 1977.

10-المسعودي كريم مهدي، الرؤية المستقبلية في الرواية - قراءة في أدب غسان كنفاني وعبد الرحمن منيف -، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط2، 2011.

11-العبد يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط2، 1999.

- 12-العبد يمني، الراوي (الموقع والشكل)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- 13-العبد يمني، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.
- 14-العلاق علي جعفر، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، مطبعة عمان، 1997.
- 15-الخطيب محمد كامل، تكوين الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، 1960.
- 16-الشدوي علي، مدار الحكاية - فرضيات القارئ ومسلّماته -، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، ط1، 2008.
- 17-الخرائط إدوارد، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- 18-الزبيدي توفيق، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع عشر، النشر: تونس سراس د، ط، د، مط، 1985.
- 19-القاسم سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- 20-الأمير عبد القادر، الديوان، جمع وتحقيق وتقديم: د/العربي دحو، منشورات ثالة، ط3، الأبيار الجزائر، 2007.
- 21-ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1979.
- 22-إشتايجر إميل، حاضر النقد الأدبي، مقال الزمن والخيال الشعري، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1977.
- 23-إيكو أمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
- 24-إيكو أمبرتو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط01، 1996.
- 25-إسماعيل سامي، جمالية التلقي، (دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
- 26-إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
- 27-إيزر فولفغانغ، آفاق نقد استجابة القارئ، تر، أحمد بوحسن، مراجعة، د/محمد مفتاح، بحث منشور بكتاب قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1970.

- 28-إيزر فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر وتقديم: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس. 1994
- 29-إبراهيم الفقي صبحي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة: القاهرة، مصر، ط1، 2000 (الجزء الأول).
- 30-إبراهيم عبد الله، المتخيل السردى، مقاربات في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافى العربى، ط1، بيروت، 1990.
- 31-إبراهيم عبد الله، التلقى والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.
- 32-إبراهيم عبد الله، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائى العربى)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.
- 33-بارت رولان، الكتابة في درجة الصفر، تر، محمد بّزادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، تشرين الأول أكتوبر 1980.
- 34-بشير بويجرة محمد، محنة التأويل، زخم المرجع وفتنة الوقع، منشورات دار القدس العربى (من منشورات مختبر الخطاب الأدبى للجزائر/ جامعة وهران)، وهران، الجزائر، ط1، 2011.
- 35-بشير بويجرة محمد، جدلية العبقريّة والمعاصرة عند صاحب الإمارة، قراءة في مسار الأمير عبد القادر، منشورات القدس العربى، ط1، 2010.
- 36-باختين ميخائيل، شعرية دويستفسكى، تر، د، جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
- 37-برنس جيرالد، المصطلح السردى، تر، عابد خزندار، المجلس الأعلى الثقافى، القاهرة، ط1، 2003.
- 38-بوعيطه سعيد، بلكودري نور الدين، داني محمد، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، 1996.
- 39-بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس، منشورت عويدات، بيروت، ط1، 1971.
- 40- بوحسن أحمد، نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل) نصوص مترجمة، دار الأمان الرباط، ط1، 2004.
- 41-بونير، الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

- 42-بن حدو رشيد، جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد: 484، ط1، 2004.
- 43-بن هدوقة عبد الحميد، الجازية والدرأويش، دار الآدب، ط2، 1991.
- 44-بلحسن عمار، قراءة القراءة، مدخل سوسيولوجي، مخبر سوسيولوجية التعبير الفني، دفتر رقم 3، الجزء الأول، جامعة وهران، 1992.
- 45-توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.
- 46-تودوروف تازفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر، الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار مشرقيات، القاهرة، ط1، 1994.
- 47-تودوروف تازفيتان، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
- 48-تودوروف تازفيتان، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.
- 49-تامر فاضل، الصوت الآخر، (الجوهر الحوارى للخطاب الأدبي) دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992م.
- 50-جادامير هانز جورج، تجلي الجميل، تحرير روبيرت برناسكوني، تر: سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، العدد 23، 1997.
- 51-جاك دوبوا، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، تر، قمري البشير، مؤسسات الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.
- 52-جينيت جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر، محمد معتصم، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1997.
- 53-حجازي سمير، المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، (فرنسي عربي، عربي فرنسي)، دار الراتب الجامعية، بيروت لبنان، ط1، 1993.
- 54-حليفي شعيب، هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2005.
- 55-حليفي شعيب، مرايا التأويل، تفكير في كفيات تجاوز الضوء والعتمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.
- 56-حرب علي، التأويل والحقيقة، دار التنوير، ط2، بيروت، لبنان، 1995.

- 57-حسن محمد عبد الناصر، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، 1999.
- 58-راي وليم، المعنى الأدبي، من الظاهرية إلى التفكيكية، تر: لونييل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر، ط01، بغداد، 1987.
- 59-ريكور بول، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2006.
- 60-ريتشاردز. إ، مبادئ النقد الأدبي، تر، د/مصطفى بدري، مطبعة مصر، القاهرة، د. ط: 1970.
- 61-زايد عبد الصمد، مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للكتاب ، تونس 1988.
- 62-سيد أحمد محمود، ديلتاي وفلسفة الحياة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.
- 63-سبيلا محمد، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984،
- 64-سليمان نبيل، الرواية العربية والمجتمع المدني، (الإرهاب، الدكتاتورية، حقوق الإنسان)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت لبنان، 2010.
- 65-سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 66-سلدن رامن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر:د/جابر عصفور، دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع، القاهرة، 1991.
- 67-ستاروبسكي جان، نحو جمالية التلقي، تر، محمد العمري، دراسات سال، ع6/ 1992 فاس،
- 68-صالح هاشم، قراءة في الفكر الأوروبي الحديث، مطبعة كتاب الرياض، جويلية 1994.
- 69-طه وادي، الرواية السياسية، دار النشر والتوزيع للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1996،
- 70-عباس عبد الواحد محمود، قراءة النص وجماليات التلقي بين مذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة/مصر، ط1، 1996.
- 71-عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 2003.

- 72- عوض يوسف، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمن للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.
- 73- علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 74- عودة خضر ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997.
- 75- فضل صلاح، شفرات النص، دراسة النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد ، ط1، دار الآداب، القاهرة 1999.
- 76- فيجن فرانك شوير ميشال، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر، عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا ط1، 2003.
- 77- فريجات عادل، مرايا الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000.
- 78- فاوولر روجر، اللسانيات والرواية، تر، أحمد مومن، منشورات مختبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، مطبعة البعث، 2006.
- 79- فهمي فوزي، التأويل والتلقي، مقدمة كتاب جمهور المسرح، تأليف سوزان بنيت، تر سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1995.
- 80- فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة، 1997.
- 81- فضل صلاح، شفرات النص، دراسة النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد ، ط1، دار الآداب، القاهرة، 1999.
- 82- كرم يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1986.
- 83- كريسون أندريه، تر: نهاد رضا، تيارات الفكر الفلسفي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1982.
- 84- معيكل أسماء أحمد، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010.
- 85- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران، الجزائر، 2005.
- 86- مرتاض عبد الملك، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.

- 87-محمد سماح رافع، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
- 88-ميجان الرويلي، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
- 89-مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.
- 90-مجموعة من المؤلفين، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر، مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- 91-نادر كاظم، تمثيلات الآخر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
- 92-نجمي حسن، شعرية الفضاء الروائي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- 93-هولب روبيرت، نظرية التلقي، تر: د/عزالدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994.
- 94-هولب روبيرت، نظرية الإستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، 1992.
- 95-هالين فيرناند، فيجن فرانك شوير، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز النماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.
- 96-وطار الطاهر، الولي الصالح يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005.
- 97-يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1988.
- 98 يقطين سعيد، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
- 99-يقطين سعيد، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب، آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع1، 1984.
- 100-يوسف آمنه، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.
- 101-ياوس هانس روبيرت، جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر، رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد: 484، ط1، 2004.

- 1-الباردي محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2004.
- 2-السويسري رضا، دراسة الأدب بين علم العلامة ونظرية الإخبار، مج الحياة الثقافية، تونس، ع6، 1976.
- 3-الشاوي عبد القادر، إشكالية الرؤية السردية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع2، المغرب، 1988/1987.
- 4-إيزر فولفغانغ، وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، حفو نزهة وبوحسن أحمد، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب ع6، خريف/شتاء، 1992.
- 5-إبش إورد، التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية، المغرب، ع6، 1992.
- 6-بارت رولان، التحليل البنيوي للسرد، تر، حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع8/ 09 - 1988.
- 7-بوشستسكي إم، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، تر، د/عزت قرني عالم المعرفة، عدد 165، الكويت، 1992.
- 8-تودوروف تازفيتان، تعريف الأدب العجائبي، تر، أحمد منور، مجلة المساءلة، ع 5/4 الجزائر، ربيع/صيف 1993.
- 9-جنداري إبراهيم، المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، مجلة الموقف الثقافي: ع(44) بغداد، 2008.
- 10-حمادة لحسن، حكمة شكسبير الشعرية [مقالة]، العلم الثقافي، الرباط، نوفمبر، 2004.
- 11-حافظ صبري، الشعر والتحدي، إشكالية المنهج، مجلة الفكر المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع38، آذار، 1986.
- 12-خرماش محمد، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، ع100، المغرب، 1998.
- 13-خمري حسن، نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مج العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع12، 1999.
- 14-ريكور بول، النص و التأويل، تر: منصف عبدالحق، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع3، مركز الإنماء القومي، بيروت. 1988.
- 15-عامر مخلوف، اعترافات أسكرام، تداعيات الذاكرة وظلال التخيل، ملف (pdf)، موقع ميهوبي: Azzedinemihoubi.com.

- 16- عثمان بدري، النقد اللغوي الحديث، جريدة المجاهد، عدد 834، الجزائر، أوت. 1976.
- 17- عودة ناظم، نظرية التلقي الاتجاهات والأصول، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد 1995،
- 18- غارسيا ماركيز غابرييل، (حوار)، مجلة الأقاليم، بغداد، عدد خاص، ت2، 1978.
- 19- فهمي مصطفى، التاريخانية الجديدة أو تراجع النص أمام السياق، مج فكر وإبداع (الملحق الثقافي، الدار البيضاء) ع 7965، 17، يونيو 2005.
- 20- قببسي حسين، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق، القاهرة، العدد 11، 1992.
- 21- كيربي أنطوني، الهرمنيوطيقا، تر، سامح فكري، مراجعة صلاح قنصوه، مجلة الفن المعاصر أكاديمية الفنون، ع1، القاهرة، 2000.
- 22- ميهوبي عز الدين، حوار مع صحيفة العرب القطرية، 16 سبتمبر 2009 الموافق لـ 26 رمضان 1430، ع 7766.
- 23- ميهوبي عز الدين، حوار مع جريدة "وقت الجزائر: حول عمله الشعري "فراشة بيضاء لربيع أسود"، ع 18، 12 ديسمبر، 2012.
- 24- ميهوبي عز الدين، (حوار)، المجلة الثقافية الجزائرية، منشور برابطة أدباء الشام (قسم المقابلات)، 25 جوان 2011، ومنشور بموقع عز الدين ميهوبي: Azzzedinemihoubi.com

المراجع الأجنبية:

- 01-Butor. M, déclaration, le figaro littéraire du, 7, 12.1957.
- 02-Dilthey. Wilhelm, meaning in history, ed truss and intro, by Rickman, h.p .London, 1961.
- 03-Eco, Umberto Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs (traduction Par Myriam Bouzaher, Editions Grasset Paris.
- 04-Gadamer hans gorge, vérité et Méthode, (les Grandes lignes d'une Herméneutique philosophique), trad. : pierre fruchon/jean Grondin/ Gilbert Merlio édit : seuil, paris, 1996.
- 05-Goldman. L: le lieu cache, Ed, Gallimard 1959.
- 06-Gateman Seymour, story and Discourse, London, Cornell University press, 1978.

07-Jauss Hans Robert, toward an aesthetic of reception, translation from German by timothy bahti. University of Minnesota press, minneapolis1982. Introduction by Paul deman.

08-Marie Goulemot. Jean, de la lecture comme production de sons, LN. Pratique de la lecture sous la direction de Roger Chartier, Ediction Rivages, paris, 1985.

09-Oxford Advanced learner's Dictionary of current English, As horn bt, Oxford university.

10-Prince. G (introduction to the study of narratee), in Tompkins (ed) Reader, Response criticism, (London), John Hopkins university press 1980.

11-Pouillon. Jean : Temps et roman, Edit, Gallimard, paris, 1946.

12-Schleiermacher.f, d.e: the hermeneutics, outline ofthe.1819.lecturess, trans by j. Wojeik in the hermeneutic tradition from ast. to ricour, ed by goyle, lormiston and Alan a. Shrift, new York, 1990.

13-Scholes. Robert- and Kellogg R: the nature of narrative, oxford university press, 1966.

14-Tzvetan.Todorov, Les catégories du récit littéraire, In communication. N°8. Paris. 1966.

15-Uspenski. B, poetics of composition, traduction, CL, Kahn, poetique 9, 1972.

الفه رس:

مذمان الموضوع:----- الصفحة

❖ الفصل الأول: نظريات التلقي/ القراءة -----14

- الاتجاه الفينومينولوجي (الظواهري).....15
- تنظيرات "رومان إنجاردن" (البنات لأولى للتلقي) 15
- الهرمنيوطيقا (Herméneutique).....21
- الهرمنيوطيقا (مقاربة إبيستيمولوجية).....22
- فريديريش شيلرماخر (Schleiermacher) (1834-1768) 24
- فيلهيلم ديلتاي (Wilhelm Dilthey) (1911-1833) 25
- الهرمنيوطيقا وتنظيرات هانس جورج جادامير (Hans Gorge Gadamer) ..27
- جادامير وفرضية "الأفق التاريخي".....30
- نظرية التلقي (théorie du réception).....32
- نظرية التلقي أو (الاستقبال) حدود المفهوم والماهية.....35
- ما بين نظرية التلقي ونظرية استجابة القارئ.....40
- تنظيرات "هانس روبيرت ياكوس" (Hans Robert Jauss).....42
- ياكوس وبرنامج "أفق التوقعات".....46
- تنظيرات "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser).....53
- سجل النص.....55
- استراتيجية النص.....56
- مواقع اللاتحديد.....56
- وجهة النظر الجواله والتفاعل ما بين النص والقارئ.....57
- القارئ الضمني.....57

- أمبرتو إيكو (Umberto Eco) والتلقي/القراءة تحت مظلة السيميائيات.....61
- السيميولوجيا والقراءة (سيميائية القراءة).....61
- النص والقارئ النموذجي عند إيكو (Le Lecteur Modèle).....62
- استراتيجية النص وفرضية التوقعات.....64
- خيار اللغة.....65
- خيار نمط الموسوعة.....65
- خيار الإرث المعجمي والأسلوبي المعطى.....66
- العوالم الممكنة ودينامية المقاربة (القارئ $\rightarrow$ النص).....67
- إيكو وفرضية النصوص المفتوحة والنصوص المغلقة.....69

❖ الفصل الثاني: رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في "اعترافات أسكرام" --- 72

- دينامية تأنيث الفضاء الروائي في "اعترافات أسكرام" (توطئة عامة).....73
- رؤيا العالم (vision du monde) والرؤية السردية (ما بين الرؤيا والرؤية).....77
- رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في رواية "تين آمود".....83
- رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في مذكرات "أنطوان مالو".....124
- رؤيا العالم في الاعترافات.....134
- رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في الاعتراف الأول.....137
- رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في الاعتراف الثاني.....146
- رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في الاعتراف الثالث.....157
- رؤيا العالم ودينامية التشخيص الحكائي في الاعتراف الرابع.....173

❖ الفصل الثالث: الراوي "تمظهراته واشكالاته" ----- 190

- الراوي والمروي والمروي له (تمهيد نظري).....191
- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الرواية الأولى: "تين آمود".....197
- الراوي وزوايا الرؤية السردية في الرواية الثانية: "عين الزانة".....203

• الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الأول..... 210

• الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الثاني..... 214

• الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الثالث..... 219

• الراوي وزوايا الرؤية السردية في الاعتراف الرابع..... 225

❖ **الفصل الرابع: "استراتيجية التلقي وأنماط القارئ في "اعترافات أسكرام" -- 232**

• المبدع بوصفه قارئاً لعمله (المبدع/القارئ)..... 233

• الروائي المبدع/القارئ (الناقد)..... 237

• المتلقي/القارئ الخارجي بين الفردي والجماعي في الرواية..... 245

• المتلقي الخارجي/ القارئ الفردي والقارئ الجماعي في "اعترافات أسكرام" .. 249

• **الفصل الخامس: المتلقي/ القارئ الداخلي "تمظهراته واشكالاته" ----- 275**

• المتلقي/ القارئ الضمني الداخلي والقارئ الفعلي (الخارجي)..... 276

• القارئ الداخلي/المروي له تمظهراته واشكالاته " في "اعترافات أسكرام" 281

• القارئ الداخلي/المروي له في مذكرات صالح النازا "تين أمود"..... 283

• القارئ الداخلي/المروي له في مذكرات انطوان مالو "عين الزانة"..... 285

• القارئ الداخلي/المروي له "تمظهراته واشكالاته" في الاعترافات..... 291

• القارئ الداخلي/المروي له في الاعتراف الأول..... 293

• القارئ الداخلي/المروي له في الاعتراف الثاني..... 303

• القارئ الداخلي/المروي له في الاعتراف الثالث..... 314

• القارئ الداخلي/المروي له في الاعتراف الرابع..... 326

❖ **الخاتمة 340**

❖ **قائمة المصادر و المراجع 353**

❖ **الفهرس 362**