المنظور الذاتي في رواية"سيدة المقام" لواسيني الأعرج

نبيل بوالسليو❖جامعة ❖سكيكدة❖ الجزائر

❖❖❖❖❖

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى عرض تجليات المنظور الذاتي في رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، فيتم تحديد الإطار النظري للمنظور الذاتي الذي يقصد به عرض الأحداث انطلاقا من رؤية الشخصيات لا رؤية الراوي، ثم يتم الانتقال إلى المجال التطبيقي الذي ينبني على تحليل طبيعة المنظور الذاتي في هذه الرواية كتقنية وظفها الكاتب للكشف عن رؤى الشخصيات للعالم في الفترة التي عالجتها الرواية والتي تخص مرحلة التسعينيات في الجزائر.

Résumé

La présente étude vise à faire état des manifestations de la perspective subjective dans le roman « *sayyidat al-maqâm* » de Wassini al-Aradj'. A cet effet, la perspective subjective qui se dégage est basée sur la vision des personnalités au lieu de la vision du narrateur.

Quant au domaine d'applicatio, nous procédons à l'analyse de la nature de la perspective subjective relative à ce roman. Nous la présentons en tant que technique mise en œuvre par l'auteur et nous tenterons de révéler les visions du monde des personnalités qui correspondent aux années quatre-vingts dix en Algérie.

❖❖❖❖❖

إن المنظور هو منظومة للتمثيل بواسطة وسائل فنية خاصة بشكل فني معين. ونقطة الإحالة هي موقع الشخص الذي يقوم بالوصف. وإذا كان حضور الراوي لا غنى عنه في الرواية فإن المؤكد أنه قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات كأنه هو الذي يقوم بالسرد من النقطة التي تقف فيها الشخصية أو لا يتطابق، وتتطبع الحالة الأولى حينما يكون الراوي كأنه ملازم للشخصية إما بصورة مؤقتة أو على طول السرد، وقد يمتزج في حالات أخرى الراوي بالشخصية، ويتبنى أنظمتها الإيديولوجية والتعبيرية والنفسية، وبالتالي، تكشف وجهة النظر التي يتبناها المؤلف عن نفسها على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصية.

ويخص ما يُطلق عليه المنظور النفسي؛ الطريقة التي يصوغ بها الكاتب بناءه القصصي، فقد يبني أحداثه وشخصياته انطلاقا من منظور ذاتي (من خلال وعي شخصية أو عدة شخصيات) أو يعرض الأحداث والشخصيات انطلاقا من منظور موضوعي (منظور الراوي)، وقد يلجأ إلى استخدام الطريقتين معا:"فالمنظور الذاتي يمثل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات، ننظر من خلال منظورها، فنرى ما يدخل في مجال هذه العين، ويخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه أما المنظور الموضوعي فالكاميرا خارج الشخصيات، وقد تنفتح العدسة، فنرى المنظر الكلي، وتظهر لنا "بانوراما" عامة، أو منظر شامل مفتوح، أو قد تضيق فتتركز على جانب من الصورة، أو تضيق أكثر فنرى صورة عن قرب، نتعرف من خلالها على أدق التفاصيل وعلى خلجات نفس الشخصية وانعكاسها"[1].

أولا- أنماط المنظور

أ- صنافة "بوريس أوسبنسكي"

يقسم "أوسبنسكي" كلا من المنظور الذاتي والمنظور الموضوعي إلى قسمين:"فهو يرى أن المنظور سواء كان موضوعيا أو ذاتيا، قد يكون خارجيا أو داخليا، فالسلوك يمكن أن يراقب من الخارج من منطلق شاهد عيان خارجي، أو يمكن أن يقدم من خلال الشخص نفسه، أو من خلال شخص عالم ببواطن الأمور، يعرف ما خفي وما ظهر من السلوك، ويستطيع أن يحيط بالعمليات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار ــ التأملات الانطباعات ــ الأحاسيس ــ العواطف..) التي لا سبيل لشاهد العيان أن يتعرف عليها"[2].

انطلاقا من التأطير النظري السابق يعتمد "بوريس أوسبنسكي" تقسيما رباعيا للمنظور على النحو التالي:

1- المنظور الموضوعي الخارجي (الرؤية من الخارج).
2- المنظور الموضوعي الداخلي (الرؤية من الوراء).
3- المنظور الذاتي الخارجي (الرؤية مع).

4- المنظور الذاتي الداخلي (الرؤية مع).

ب - صنافة "جيرار جينيت"

وقد ميَّز ف.ك.شتانستيل عام1955 ـ كما ينقل جيرار جينيت ـ بين ثلاثة أنماط من الحالات السردية الروائية، حيث إن:"الحالة الأولى هي حالة المؤلف العليم، والثانية هي الحالة التي يكون فيها السارد شخصية من الشخصيات، أما الحالة الثالثة فتتمثل في الحكاية التي تحكى بضمير الغائب وفقا لوجهة نظر إحدى الشخصيات"[3]. ويرى ــ جينيت ــ بأن الاختلاف بين الحالة الثانية والحالة الثالثة ليس اختلافا في وجهة النظر، وإنما الفارق يقتصر في كون السارد عمليا في إحداهما هو الشخصية البؤرية نفسها، وهو في الأخرى"مؤلف" غائب من القصة. ومن الواضح أن هذه الحالات إما أنها تصب في نطاق المنظور الذاتي إذا كانت البؤرة منبثقة عن الشخصية، أو متعلقة بالمنظور الموضوعي إذا كانت البؤرة منبثقة عن الراوي.

ويختار "جيرار جنيت" مصطلح التبئير، بديلا عن مصطلحات أخرى كـ (المنظور أو وجهة النظر أو الرؤية). وانطلاقا من ذلك يرى أن هناك أنماطا ثلاثة للتبئير: النمط الأول تمثله الحكاية الكلاسية عموما، و ينعته بالتبئير الصفر، أو الحكاية غير المبأرة حيث يهيمن الراوي العليم، أما النمط الثاني فهو التبئير الداخلي سواء كان "ثابتا" حيث لا نبرح وجهة نظر شخصية واحدة، أو "متغيِّرا"؛ حيث هناك عدة شخصيات بؤرية تعرض من خلالها الأحداث، أو "متعددا"؛ كما في الروايات التي يمكن فيها التصدي للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات عدة، أما النمط الثالث فهو الحكاية ذات التبئير الخارجي حيث توصف الشخصية من الخارج دون أن يُسمح بمعرفة أفكارها وعواطفها.

وتتم الإشارة عادة إلى الإشكاليات التي تطرحها نظرية المنظور أو التبئير، فما يمكن أن يُعدَّ تبئيرا خارجيا على شخصية قد يتحدد أحيانا بأنه تبئير داخلي على شخصية أخرى. وحتى التبئير الذي يمكن اعتباره داخليا قد يتطلب شروطا من العسير تحقيقها على مستوى السرد بشكل كامل فـ:"مبدأ هذه الصيغة السردية بالذات يستتبع استتباعا صارما تماما ألاَّ يصف السارد الشخصية البؤرية أبدا، ولا حتى أن يشير إليها من الخارج، وألاَّ تحلل أفكارها أو إدراكاتها تحليلا موضوعيا أبدا"[4].

ج- صنافة "نورمان فريدمان"

كما صنَّف "نورمان فريدمان" وباعتماده على التمييز الأساسي بين القول والعرض، وجهات النظر الممكنة على النحو التالي:

1- المعرفة الكلية للكاتب: حيث وجهة نظر الكاتب غير محدودة، ولكنه في المقابل لا يتحكم فيها بشكل جيد؛ وتتميز وجهة النظر هذه بتدخلات الكاتب التي يمكن أن تكون ذات علاقة، أو غير ذات علاقة مع الحكاية.

2- المعرفة الكلية المحايدة: وتختلف وجهة النظر هذه عن الأولى في كون الكاتب لا يتدخل مباشرة، ويتحدث بشكل لا شخصي بضمير الغائب. وفي نفس الوقت تقدم الأحداث وتحلل بطريقة يراها فيها الكاتب، ولكن بشكل يختلف عن الطريقة التي تراها بها الشخصية.

3- الأنا الشاهد: وجهة النظر هذه وجهة نظر الروايات بضمير المتكلم حيث يختلف السارد عن الشخصية.

4- الأنا المشارك: إنها حالة الرواية بضمير المتكلم حيث يتساوى السارد والشخصية الرئيسية.

5- المعرفة الكلية المتعددة الزوايا: إن الكاتب لا يختفي فقط وراء "أنا" سارد أو مشارك بل لا يبقى هنا أي سارد؛ إن الحكاية تقدم مباشرة كما تعاش في وعيهم. والفرق بين وجهة نظر هذه ووجهة نظر المعرفة الكلية المحايدة تكمن من جهة أخرى في كون الكاتب يقدم هنا الأفكار، الرؤى والمشاعر كما تتكون بالتدريج في وعي الشخصيات، بينما في الحالة الأولى، يلخصها أو يحللها بعد حدوثها.

6- المعرفة الكلية الأحادية الزاوية: يقتصر الكاتب هنا على وعي شخصية واحدة؛ وبدل تركيب وجهات نظر مختلفة(ولكن محدودة)، كما في الحالة السابقة، تثبت وجهة النظر وتركز (في زاوية واحدة).

7- الصيغة الدرامية-المسرحية: لا تعرض إلا أفعال وأقوال الشخصيات المشاركة، وليس أفكارها أو مشاعرها، فالقارئ هو الذي يجب أن يقوم باستخلاصها انطلاقا من الأفعال والأقوال.

8- الكاميرا: حيث الهدف هو نقل قطعة من الحياة كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم[5].

د- صنافة "تودوروف" المستمدة من "جان بويون"

أما "جان بويون" فقد كان الهم الأساسي لديه هو تحديد فاعل الإدراك، هذا الفاعل المدرك قد يتطابق مع إحدى الشخصيات، ويمكن أيضا أن يكون هو السارد. في الحالة الأولى يشاطر السارد الشخصية في وجهة نظرها، ويدرك معها وبنفس الدرجة. وفي الحالة الثانية، يتراجع السارد خلف الشخصية، ويدرك أكثر منها. وانطلاقا من ذلك، يستعيد "تودوروف" تصنيف "بويون" للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة ويحافظ على تقسيمها الثلاثي على النحو التالي:

1- الراوي>الشخصية (الرؤية من الخلف): حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2- الراوي=الشخصية (الرؤية مع): وهذه الرؤية تتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات.

3- الراوي< الشخصية(الرؤية من الخارج): معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي.

ولابد من الإشارة إلى أن:"هذه الرؤيات الثلاث ليست إلا الإطار الأكثر تعميما، وإلا فيمكن التمييز ضمن كل منها بين أنواع فرعية، كما أنها يمكن أن تتداخل أو تتعدد حول الحدث الواحد"[6].

ولا شك أن الكثير من النقاد المعاصرين قد فضلوا المنظور الذاتي على المنظور الموضوعي باعتبار أن المنظور الذاتي يبدو أكثر إيهاما بالواقع إذا عرضت من خلاله الأحداث والشخصيات، إلى الحد الذي قصر فيه كاتب كـ "ميشيل رايمون" (M . Raimond) مفهوم وجهة النظر على الزاوية التي يتموضع فيها الراوي في وعي إحدى الشخصيات، يقول:"حسب تقنية وجهة النظر، يتموضع الراوي بشكل ما في وعي إحدى الشخصيات ليشكل لنا الواقع، الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة"[7].

ويُعد "هنري جيمس" من الأوائل الذين بلوروا وعرضوا أدواتهم التقنية حول المنظور أو الرؤية، ومن أشهر هذه الأدوات:"تبني وجهة نظر(...) توجد داخل الرواية متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات"[8]. والغرض من ذلك يكمن في العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع، وهذا ما قاد كثيرا من كتاب القصة المعاصرين إلى تبني مثل هذا التوجه في تمثيل الحياة الذهنية بطريقة مسرحية، مقلصين من حجم الراوي العالم، الذي يرون بأنه يخل بمقتضيات فنية العمل القصصي.

وقد ظهرت اتجاهات تطرح فكرة الموضوعية المطلقة، ومفهوم الرواية الجمالية التي يختفي فيها الروائي تماما لصالح شخصياته وأفعالها، ولا يسمح بأي رأي ذاتي، وعليه يجب أن تلغى تدخلات الراوي، لأن حالة وجودها ستؤدي إلى بروز ذاتية المبدع، وكسر الحقيقة الاجتماعية حول العالم المعروض بتقديم عالم منسجم لا يمكن أن يعبر إلا عن الصوت الواحد أو المنفرد الذي هو من صنع المبدع ذاته.

وفق هذه التصورات يرى"سبيلهاكن" بأن:"الراوية المحترف لا يجب أن يظهر بنفسه في عمل ككائن علوي، والأفضل أن يقرأ من وراء ستار"[9]. وقد تجذَّر هذا التصور حول الواقعية بواسطة التجارب الكثيرة والناجحة لأكبر الروائيين، حيث تم العمل على تقليص سلطة الراوي بإلغاء معرفته الكلية وحضوره الكلي في كل مكان، ليلتزم بأوضاع شخصيات شاهدة كإنجاز للرواية الحديثة. وقد أوضح "ميشيل رايمون" هذا التوجه في كتابه (أزمة الرواية) حين قال:"إذا كان من الواقعية أن يوصف لنا بدقة المكان الذي تعيش فيه الشخصية (كما يفعل بلزاك)، فمن الواقعية الأكثر دقة ألا يعرض لنا من هذا المحيط إلا المجال البصري المدرك من طرف البطل، بل أكثر من ذلك ألا يوصف بتاتا"[10].

ولعل التحيز السردي في الرواية الحديثة باتجاه الصيغة السيرذاتية كان الغرض منه تجنب:"التماس خطاب نظري كلي الوجود، لا يرتضي السرد الـ"موضوعي" ويقتضي أن

تختلط تجربة البطل بماضي السارد، الذي سيستطيع بذلك أن يعلق عليها دون مظهر تطفّل (وهو ما يستتبع التبنِّي النهائي لسرد ذاتي القصة مباشر يمكن فيه أصوات البطل والسارد المؤلف الملتفت نحو جمهور يجب تعليمه وإقناعه، أن تختلط وتمتزج) ــ والتماس مضمون سردي واسع جدا، يتجاوز كثيرا تجربة البطل الداخلية، ويقتضي أحيانا ساردا "كلِّي الوجود" تقريبا؛ الأمر الذي يستتبع عوائق التبئير وتعدد‌ياته"[11].

لكن هذا التوجه لم يكن التوجه الوحيد، لأن هناك من وقفوا مع وجود الراوي أو السارد وعملوا على استرجاع حقوقه وامتيازاته، أمثال "أوسكار واليزيل (O . walzel)، وكيث فرديمان (Kate . F) حيث أكدوا أن موت السارد يعني موت الرواية، كرد فعل ضد النزعات التي أسسها "جويس" و"فرجينيا وولف".

ولعل هذه التوجهات هي التي أفضت إلى طرح رؤية ائتلافية بعدم تفضيل وجهة نظر على أخرى، إلى الحد الذي استندت كل الدراسات حول الرؤى في المحكي عند "ج.بويون"؛ ليس إلى التقنية وإنما إلى السيكولوجية:"ففي مجال الفهم الذي يكونه ويقترحه الروائي حول شخصياته، وحول الأوضاع يعتبر كل ما يتعلق بالتقنية الروائية المحضة ثانويا في العمق، بالنسبة لدلالات الرواية نفسها، وبالتالي لن نهتم بها بتاتا..إن ما يهمنا هو الأنتروبولوجيا التي تكشفها أو تقترحها أو تثيرها الرواية حسب الحالات في ذهن القارئ"[12].

بناء على ما سبق يمكن أن ننطلق في معالجة المنظور النفسي؛ ليس على أساس المفاضلة بين تقنية وأخرى (تقنية المنظور الموضوعي؛ التي تخص عرض الأحداث من خلال منظور الراوي. أو تقنية المنظور الذاتي؛ التي تخص عرض الأحداث من خلال منظور شخصية من الشخصيات). فالتقنية تبقى دائما مجرد وسيلة توجد في متناول المبدع ليكشف عن نواياه الخاصة أو أنها الوسيلة التي يتوفر عليها للتأثير في الجمهور حسب رغباته، ولا يمكن الحكم على التقنية إلا في علاقتها بالمعنى والأثر الذي وظفت لتحقيقه، وإن كان المجال سينصب على المنظور الذاتي للكشف عن وظائفه وعلائقه بمنظور الراوي أو الكاتب الضمني الإيديولوجي كما سنرى من خلال رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج.

ثانيا- المنظور الذاتي في رواية"سيدة المقام"

تخضع رواية "سيدة المقام" للكاتب واسيني الأعرج في إطارها العام للمنظور الذاتي الذي يقوم عليه الراوي/الشخصية، وقد تتناوب شخصية "مريم" في بعض الحالات مهمة الحكي فتتحول بدورها إلى راوية تقدم الأحداث من وجهة نظرها. ومع هيمنة المنظور الذاتي للراوي/الشخصية، فهناك أساليب على مستوى الخطاب سخرها الكاتب لعرض المنظور الذاتي لبعض الشخصيات الأخرى التي تمحور حولها السرد. ونعتقد بأن هيمنة المنظور الذاتي في هذه الرواية كتقنية سردية، إنما هو نابع بالأساس من إصرار

الراوي/الشخصية على تكريس منظوره إزاء الأحداث والوقائع، إن لم نقل تكريس رؤيته الإيديولوجية الخاصة. فمن المؤكد أن:"السارد من النوع السير ــ ذاتي، سواء تعلق الأمر بسيرة ذاتية واقعية أو متخيلة، مسموح له بشكل طبيعي أن يتحدث باسمه الخاص أكثر من أن يسمح لسارد محكي بضمير الغائب، وذلك بسبب تطابقه بالذات مع البطل"[13]. ومهما يكن فالعالم الموصوف يتحول إلى شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي؛ مع العلم أن تحليل الفضاء الروائي، والكشف عن الدلالات الثاوية ضمن عناصره لن يتأتى إلا عن طريق ربطه بالرؤية ووجهات النظر المنبثقة عن الشخوص:"حتى وإن كان التحليل سوف لن يكون بمقدوره ادِّعاء تفسير كل خفايا النص أو الكشف عن جميع تجلياته"[14].

ويُوظف المنظور الذاتي لغرض الوصف بأشكاله المتعددة،كوصف الأفضية التي تدور بها الأحداث يقول الراوي/الشخصية:"بدأت أتأمل حيطان المستشفى. مستشفى (مصطفى باشا)، عال، عال، يبحث عن سماء ضيّعت ألوانها الأصلية. الأشجار انحنت ويبست في هذه الساحة الواسعة بلا أي معنى، مثلها مثل المدينة التي لم تعد مدينة. شكل آخر بدأ ينشأ داخل هذا الفراغ المقلق.."[15]. فتسخير مثل هذا الوصف التعبيري القائم على نقل عناصر المكان من خلال وجهة نظر الراوي/الشخصية، إنما ينم عن رؤية بعيدة عن الحياد والموضوعية مغرقة في الذاتية. فانطلاقا من المنظور الذاتي بدا المستشفى عاليا يبحث عن سماء ضيعت ألوانها، كما بدا أن المدينة فقدت هويتها، وأن هناك شيئا آخر بدأ ينشأ داخل هذا الفراغ. والواقع أنه وصف مكثف، غني بالدلالات يلخص رؤية الكاتب بكل أبعادها في هذه الرواية؛ فمستشفى مصطفى باشا الذي كان موئلا لكل ضحايا الإرهاب، والذي أجريت فيه عملية استئصال الرصاصة التي اخترقت رأس "مريم"، يعانق الآن وضمن واقع إسلاموي زاحف سماء ضيعت ألوانها الأصلية، كرمزية لجزائر أُريد لها في مرحلة فراغ أن تُختطف من طرف تيارات دينية وافدة لم تكن في يوم ما متجذرة في الواقع الجزائري.

ومثل هذا المنظور الذاتي قد يُوظف في تقديم الشخصيات، لأن الوصف في الغالب يتصل من مسحته الكلاسية بتجنبه تحديد الملامح الخارجية بطريقة موضوعية:"كانت مريم وردة هذه المدينة وحلمها، وتفاحة الأنبياء المسروقة في لحظة غفلة، رعشة المعشوق وهو يكتشف فجأة خطوط جسد معشوقته. لكنها فجأة سقطت من تعداد كل الأشياء الثمينة التي ظلت مدة طويلة تعتز بها البنايات"[16]. فهذا الوصف النابع من منظور ذاتي؛ منظور الراوي/الشخصية لـ"مريم" هو الذي أضفى هذه المسحة الانطباعية على الشخصية، فأوحى السياق بأن "مريم" ليست مجرد كائن بقدر ما هي رمز له أبعاده وقيمه، فهي الجزائر بكل قيم التحرر التي كانت تمثلها، وهي الجزائر وقد أخذت تفقد ألقها بعد أن امتد إليها التيار الإسلاموي-كما يرى الكاتب.

وتتم توسعة المنظور الذاتي في كثير في الأحيان، بحيث تُعرض فصول بكاملها في حدود هذه التقنية؛ وهذه الطريقة هي الطريقة التي بلورها وعرضها :"هنري جيمس وفق غايات جمالية خاصة به، ووفق هذه الغايات فقط. ومن أشهر هذه الأدوات تبني وجهة نظر مُراقبة، توجد داخل الرواية، متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات. ونذكر أن الغاية من ذلك بالنسبة له كانت هي العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع"[17]. فالراوي/الشخصية في فترات الانقطاع عن العالم الخارجي تُستبطن عوالمه الداخلية، وتُستثمر هذه التقنية المونولوجية في شكل مناجاة للذات تتضمن مجموعة من الاستذكارات وهذه:"الصبغة الذاتية للاسترجاعات قد تدفع إلى الجزم بأننا حيال راو مشارك (Narrateur homodiégétique) يروي قصة هو بطلها . والفارق بينه وبين الشخصية فارق في الزمن إذ يروي في أغلب الأحيان لاحقا ما كان عاشه شخصية وفي الدّور إذ كان بطلا في الحكاية فأصبح بطلا في الخطاب"[18]. ويمثل هذه التقنية الفصل الأخير من الرواية المعنون بـ"نهايات المطاف"، حيث ينعزل الراوي/الشخصية بأحد مرتفعات المدينة، في محيط جسر تليملي الذي انتحرت به الشاعرة "صافية كتو" . وهذه العزلة تحيله إلى استبطان عوالمه الداخلية لتُعرض كل الحيثيات والتداعيات ضمن منظوره الذاتي، مما يسمح بتوظيف لغة شعرية بعيدة عن تحديد تفاصيل المكان والشخصيات. فيتم تناول الربوة والجسر والبحر والمدينة دون اللجوء إلى الوصف الخارجي، ليُهيمن المنظور الداخلي كلية ويُستثنى المنظور الخارجي. ولاشك أن اعتماد مثل هذه التقنية المونولوجية إنما يعبر على المستوى الدلالي عن نوع من الرفض للواقع القائم، وبذلك يخضع هذا الواقع لوجهة نظر الشخصية، إلى الحد الذي تُلون تفاصيله كلها انطلاقا من معطيات الذات فينتج عنه تخطي ما هو كائن إلى ما هو ممكن. وتؤكد مثل هذه التقنية المونولوجية المهيمنة كأسلوب على أن:"الحوار يمثّل في أي عمل روائي وسيلة من أكبر وسائل السرد"[19]. بل يبدو الحوار الداخلي؛ الوسيلة الأساسية للسرد في هذه الرواية.

ومن الواضح أن المنظور الذاتي للأشياء، سينقلها من إطارها الأيقوني، إلى إطار آخر مجرد ورمزي؛ فالجسر هنا بقدر ما هو فضاء يحيل للموت، فيه انتحرت الشاعرة "صافية كتو" وبه فكر الراوي في الانتحار بعد وفاة "مريم"، فهو فضاء ذو أبعاد اجتماعية وإيديولوجية:"لقد صرت قريبا جدا من جسر تليملي، عجيب هذا الولع الفجائي بالجسر. ربما لأنه يربط بشكل وهمي الناس اللّي تحت بالناس اللّي فوق، في المرتفعات"[20]. فالراوي/الشخصية في الواقع يخضع الوصف لمنظوره الذاتي، لأن الأمر لا يتعلق بكون هذا الجسر يُمكّن من انتقال الناس من ضفة إلى أخرى، بل هو جسر لا يتيح على الإطلاق الصعود الطبقي ضمن مجتمع اتسعت فيه الهوة بين الطبقات البورجوازية والكادحة. وانطلاقا من ذلك تتحدد إشكالية الوصف، على أساس الموقع الذي ينبثق منه، وكذا الدور الذي يؤديه والدلالات التي يحملها خاصة إذا انبثق عن شخصية تحمل رؤية للعالم:"فليست عمليات الوصف كلها واحدة، وليست جميعها موضوعية، فالوصف مجال رحب للإسقاطات الذاتية أو التوقعات الهواجسية أو التحيز المغفل أو المعلن مما يجعله

يخطئ أو يشوِّه حقيقة الموضوع الذي يتناوله، كل ذلك في ظل غشاء من الموضوعية أو الواقعية. إن اختيار موضوع الوصف بحد ذاته ليس حياديا. إن مجرد استدعائه يدخله في حلبة الأحداث والصراعات، دون سواه المهمل، وتكون فاعليته أقوى كلما كان ممثلا عبر شخصية قصصية أو ممثِّلا لها بشكل من الأشكال"[21]. ومن ثمة تبدو الطريقة الوحيدة هي ضرورة أخذ كل دقائق البُنى الإيديولوجية؛ انطلاقا من فلسفة اللغة كفلسفة للعلامة الإيديولوجية. واستنادا إلى هذه الرؤية، فإن العلامة اللغوية ينظر إليها باعتبارها مؤشرا اجتماعيا إيديولوجيا للمجتمع:"فكل ما هو إيديولوجي هو علامة، وبدون علامة ليس هناك إيديولوجيا"[22]. ولاشك أن المنظور الذاتي، هو الذي حول الوصف إلى علامة إيديولوجية، في المقطع السابق وغيره من المقاطع.

والملاحظ أن توظيف المنظور الذاتي لا يؤدي بالضرورة إلى طمس معالم الوصف كلية، فكل ما هنالك عرض للتفاصيل الخارجية من وجهة نظر الراوي/الشخصية، وأحيانا من وجهة نظر "مريم"، وبذلك تطغى الرؤية التعبيرية على الرؤية التصنيفية ويُهيمن الوصف الانتقائي على الوصف الاستقصائي. وتتجسد هذه الظاهرة من خلال وصف المستشفى:"المستشفى واسع وأنا صغير، يمتد في داخلي كالظل الأبيض. تملأني الحيطان البيضاء، والألبسة البيضاء، والوجوه المرتعشة التي تعلق أحلامها بين شفتي طبيب أو طبيبة. رائحة الأدوية، والسيروم والمراهم والأنفاس المتقطعة والأسرة والأرقام التي تستفز والأبواب التي تفتح وتغلق بسرعة مذهلة، والوجوه التي تدخل وتخرج تاركة وراءها ظلالا من الخوف"[23].

فالراوي لم ينصرف لتقديم وصف موضوعي خارجي، حتى ينقل تفاصيل المكان بكل حيثياته، وإنما اهتم بدل ذلك بتقديم بعض عناصره مضفيا عليها مشاعره الخاصة، التي تحيل إلى كل ما لديه صلة بالخوف والرهبة، ففي هذا المستشفى لفظت "مريم" أنفاسها بعد أن تلقت رصاصة في رأسها في غضون حوادث أكتوبر؛ لذلك امتد المستشفى داخل الراوي كالظل الأبيض، كما أن الأرقام صارت مستفزة، والوجوه تركت خلفها ظلالا من الخوف.

شخصية ينقل خطابه بضمير المتكلم، وهو يعرض المحيط من حوله حسبما يبدو له، مما كرس شكل "الرؤية مع". وعليه يشعر القارئ في تلقيه لهذه الرواية أنه أمام سيرة ذاتية:"أوجدت نوعا من التوحد بين الكاتب والشخصية الرئيسية، حتى وإن عمل الكاتب على نفي هذا التوحد"[24]. وهذه التقنية الموظفة، هي التي أدت إلى عرض الأحداث بشكل يكاد يكون كليا ضمن العالم الداخلي للراوي/الشخصية، وأبرز مؤشر لذلك هيمنة التداعيات والاستذكارات التي تستوعب في حدود تفاصيلها بالإضافة إلى الحدث مجمل الخطابات المنقولة:"لا أتذكر الآن شيئا مهما سوى الخرخشات وأصوات التكسر وكلمات مريم الأخيرة قبل أن ينزع الطبيب الفلسطيني كلَّ الخيوط التي كانت تتسحب من أنفها وفمها ورأسها(...)عندما صمت قلبها فجأة داخل إغفاءة حكاية الليلة الأخيرة في صالة

الرقص وهي تتدحرج داخل حنين باليه "رمسكي كورساكوف"، تواجه، هي "شهرزاد"، غطرسة الرجل المعوق الذي أقسم أن يفصل جسدها عن رأسها. الله يلعنك يا "شهريار" لقد اكتشفَتْ خيبتك، خبِّيء عجزك بين رجليك ويديك واهرب! قالت وهي تتنفس بصعوبة:- أرجوك اقرأ. اقرأ. لا تتوقف. أريد أن أسمع صوتك. أن تأخذني الإغفاءة على كلماتك. اقرأ أيها الرجل الصغير"[25].

فهيمنة المنظور الذاتي في هذا السياق ينبثق من الرؤية المونولوجية التي طبعت الموقف، بالإضافة إلى التماهي الذي عقده الراوي مع شخصية "مريم" بحيث نقل من خلال ذلك؛ الموقف من المجتمع الذكوري المتغطرس ممثلا هنا في شخص "شهريار"، وهو ذات الموقف الذي تتبناه "مريم". ويوظف الكاتب في حدود هذه الرؤية التراث ــ من خلال رمزية شهرزاد ــ كوسيلة لمعالجة وضع المرأة المعاصرة في مواجهة المجتمع الذكوري، فـ"واسيني الأعرج" يبقى من الكتاب الذين حاولوا التأصيل للرواية العربية فقد:"رأى أن الروائي المغاربي قادر على الجمع بين توظيف التراث واستغلال البنية الروائية، من دون التقيد بالرواية الغربية أو يُخلّ بمنزعه التأصيلي. فالاستناد إلى التراث يُمكِّنه من إثبات كيانه الثقافي والاجتماعي، واطِّلاعه الواسع على الآداب الأجنبية يساعده على تجاوز تقنيات الرواية الغربية وإنشاء نصوص مطبوعة بطابع محلِّي"[26].

ويهتم الكاتب بالوصف الخارجي، باعتماد المنظور الذاتي الخارجي، وتمكن هذه التقنية من تقديم تفاصيل المكان، ورسم معالم الشخصيات على النحو الذي اعتُمد في نقل تفاصيل عرض"باليه شهرزاد" لرمسكي كورساكوف الذي قامت بأدائه مريم:"عندما رفع ستار العرض، كنتُ من الأوائل، كانت مريم بعيدة عن الأنظار هي وأناطوليا. ترفض أن تظهر في الكواليس قبل العرض. صادف العرض في مهرجان ربيع الموسيقى الوطنية. كانت مدهشة تحت شلالات الأضواء الملوَّنة. كانت القبائلية تنشق داخل المنصة. أدخنة ملونة تشبه الضباب الكثيف(..)تخرج مريم شيئا فشيئا من كتل الضباب والضياء. يظهر قدمها. ثم ساقها داخل جنَّة من الألوان"[27].

وبالرغم من أن الوصف يُعد خارجيا، إلا أن النبرة الذاتية لا تخلو منه، باعتبار أن الراوي الذي يسوقه راو/مشارك له أحاسيسه تجاه الشخوص والأحداث. لهذا يتخلل هذه الرؤية الخارجية ارتدادات نحو الذات، ليتفاعل الذاتي مع الموضوعي ويضفي ذلك شيئا من الشعرية على طبيعة الوصف:"فالوصف مثل كل شيء آخر في نسيج القصة، ليس للزينة، وإنما ليؤدي غرضا معينا، فهو جزء من الحدث، لكن يجب أن نرى الشيء الموصوف لا من خلال عين الكاتب، بل من خلال عين الشخصية، إذ أن الكاتب لا يشترك في الحدث بل يصوره فقط، ولذلك يجب أن يُصاغ الوصف بلغة أقرب ما يمكن إلى لغة الشخصية التي ترى الموصوف وتتأثر به، لا بلغة الكاتب نفسه"[28].

كما يُوظف مثل هذا المنظور الذاتي الخارجي عندما يحكي الراوي على لسان "مريم"، لأن مثل هذه التقنية تحتم في أغلب الحالات نقل الأحداث كما شهدتها الشخصية المروي عنها، فتهيمن حينئذ الرؤية الذاتية:"ثم بدأت تحكين عن الرجل الذي كان ساقطا تحتك بعد الهجوم على ثكنة (باش جراح). كان رأسه وجسده مليئين بالرصاص. كنت تظنينه ميِّتا. أردت غلق عينيه المفتوحتين، فجأة صرخ بأعلى صوته. أولاد الحرام! أولاد الكلبة! بنو كلبون ثم طلب منك قليلا من الماء"[29].

لكن الإشكالية التي تطرح على مستوى توظيف الراوي كشخصية، يتولى عملية السرد؛ أن الراوي في هذه الحالة له منظوره الذاتي بإزاء المواقف والأحداث والشخوص وهو لا يستطيع أن يتميز بالموضوعية والحياد، بل تُعدُّ مواقفه ذات طابع إيديولوجي بحيث لا تسمح بتعددية الأصوات. وللراوي/الشخصية وسائله في تكريس رؤيته بما في ذلك الوظيفة التأويلية التي يضطلع بها ويستغلها لهذا الغرض فـ:"السارد يمكن أن يمتلك، كوظائف ثانوية، وظيفتي الفعل والتأويل، مع احتفاظه بوظائفه الأولية"[30]. ومن الواضح أن الوظيفة التأويلية التي امتلكها السارد هي التي جعلته يقدم "حراس النوايا" كرمز للإسلامويين المتشددين من منظور ذاتي، لتُستشنع وتُقبَّح صورتهم:"مدينة ساحلية، كانت تتعشق الألوان ووقوقات النوارس البيضاء، صحَّرها بنو كلبون ويجهز عليها الآن حراس النوايا. القبَّة الأفغانية ونعالة بومنتل والقشابية والمعطف الأمريكي من فوق. ونفي العصر والحضارة من ذاكرة الناس. نتشممهم من بعيد فنغير المعابر والطرقات. رائحة عطورهم القاسية والعنيفة تسبقهم. عطر يشبه في قوَّته العطر الذي يُسكب على جثث الأموات"[31].

ولاشك أن النزعة الفكرية للراوي/الشخصية في هذه الرواية، قد انطبعت بشكل واضح تجاه كل العناصر المكونة للعالم الروائي، بما في ذلك عنصر المكان الذي تحوَّل إلى فضاء مشحون بالدلالات؛ وكل ذلك نتيجة هيمنة رؤى الراوي الذاتية وانطباع تلك الرؤى على العالم الموصوف. من ثمة تراجع الوصف الاستقصائي وحلَّ محله الوصف الانتقائي التعبيري، فالمدينة التي توصف لا تُقدم إلا انطلاقا من المنظور الذاتي لإحدى الشخصيات؛ الراوي أو مريم لأن السرد في روايات ـ واسيني الأعرج ـ عادة ما :"يتناوبه ساردان، الأول هو الراوي الذي يقوم بالتنظيم الداخلي للسرد داخل النص ومن ثمة ينجز الربط بين مفاصله، ما اتصل منها بالوصف، ثم ما تعلق بالحوار. فهذا الراوي يسهم في تحديد الغائب المفرد، فيعكس رؤية من الخارج (...) أما السارد الثاني فهو الشخصية المحورية في الرواية، يصوغ خطابه بضمير المتكلم فيجعل الرؤية من الداخل ويسهم مع السارد الأول الراوي المتخيل أو ذات الكاتب المؤلف في تشكيل عوالم الرواية"[32]. وانطلاقا من هذا التناوب بين السارد الأول، والسارد الثاني المتمثل في شخصية"مريم" تُقدم مختلف الأفضية في صيغتها الذاتية وطابعها الشعري:"مدينتنا سُرقت مثلما تُسرق النُّجوم. أصبحت قديمة وعنيفة كأنها ميِّت يخرج من تلك الأنقاض. الظلال الممتدة تملأ شوارعها التي بدأت تتآكل. السُّفن تتدحرج، والسواري بدأت زوايا ميلانها تتجاوز شكلها

العادي"[33]. وهذا المنظور تجاه عالم المدينة، ينسجم تماما مع منظور الكاتب ذاته تجاه التحولات الاجتماعية السياسية في العالم العربي ككل، خاصة بعد تصاعد التيار الأصولي؛ فـ"واسيني الأعرج" يرى أن الأمة العربية بدأت تتهاوى باتجاه عصر انحطاط ثان بسبب كل الانتكاسات التي رانت على الواقع والتي أدت إلى الانغلاق والتطرف[34]. وهذه الرؤية عموما إنما تعبر عن خيبة أمل لجيل جديد من الكتاب من بينهم واسيني الأعرج؛ تحمس في البداية للتجربة الاشتراكية إلا أنه أصيب بخيبة أمل بعد التراجع عن هذا الخيار، حيث احتدت مظاهر التأزم الاجتماعي والسياسي مع مطلع الثمانينيات، وأدى الوضع إلى انفجار حوادث 5أكتوبر1988:"من خلال الأحداث المأساوية التي شهدتها مختلف مدن الجزائر وما خلفته من ضحايا ودماء وما تبعها من محاكمات استثنائية للفئات المثقفة والشعبية. وهي المناخات التي مثّلت مدار الممارسة الروائية لجيل جديد من الكتاب، تحمَّس في البداية للتجربة الاشتراكية ومنجزاتها الديمقراطية، إلاَّ أنه سرعان ما أصيب بخيبة أمل لانحراف هذه التجربة عن المبادئ الأصيلة التي قامت عليها والطموحات العريضة التي بشَّرت بها. ومن ثمة فقد تحولت تطلعات هذا الجيل إلى انكسارات؛ وأخذ تبعا لذلك يراجع مواقفه والقيم التي كان يعتقدها ويؤمن بها، ونمثِّل له بواسيني الأعرج وجيلالي خلاص والحبيب السائح والأمين الزاوي"[35].

وانسجاما مع هذه الرؤية المعبرة عن خيبة أمل؛ تبدو المدينة ـ وهي مقدمة انطلاقا من المنظور الذاتي للراوي/الشخصية ـ فاقدة لسائر تضاريسها الهندسية أو الجغرافية؛ لتُحول إلى رمز شُكلت أبعاده في حدود وعي الشخصية:"فالعالم الخارجي الذي يؤثر في وعينا، يثير فينا عالما آخر وهذا العالم المثار في وعينا ليس مجرد ألوان وصور وأصوات، وغير ذلك مما جاءنا من العالم الخارجي بل تتحدد فيه أيضا مفاهيمنا للخير والشر، مخاوفنا ودهشتنا، آلامنا وأفراحنا ويتوقف غنى التعبير على غنى عالمنا الروحي"[36]. فهي مدينة للأنقاض سُرقت نجومها وسواريها كما بدت مائلة، وهذا الوصف في الواقع لا يُطابق مرجعية المدينة الواقعية بقدر ما يعكس موقفا معينا من التحولات الاجتماعية والسياسية التي انبثقت عنها تيارات إسلاموية، يرى الكاتب أنها تشكل خطرا ماحقا على الحضارة والحريات الأساسية.

والمدينة التي عُرضت انطلاقا من المنظور الذاتي للراوي/الشخصية، تُعرض انطلاقا من المنظور الذاتي لشخصية "مريم" بكيفية متناوبة وفي نفس المقطع، وكيفية التناوب هذه، لم ترد اعتباطا، وإنما وردت لتعبر عن وجهة نظر مشتركة تجاه عالم المدينة، فرؤية "مريم" في هذا الجانب تأتي لتُعضد الرؤية السابقة للراوي:"تقول مريم. شيء ما يدور داخل خفايا هذه المدينة وأحيانا في علنها(...) منذ ذلك الحدث الرهيب عندما شقت رصاصة ما رأسي. لا شيء تغير في هذه المدينة الحزينة التي تموت يوميا. تموت مثل ريف قديم وتتحول إلى قرية صغيرة. تتهاوى مثل الورق اليابس. كل شيء فيها بدأ يفقد معناه، الشوارع. السيارات. الناس"[37]. فواضح من خلال هذه المقاطع، كيف تنبثق الرؤية

الذاتية للشخصيات، لتنعكس من خلالها الصورة التعبيرية لفضاء المدينة، بما يحدد الموقف منها: "فكل الصور السابقة من خلال اشتغالها على قوى الخيال وألفاظ خاصة تعكس لنا وبقوة الفضاء الداخلي للشخصية وهي في قمة توترها(...) فالصورة إن كانت واقعية وذاتية من حيث تمثلها؛ فهي تعكس حدة ما تعانيه تلك الذات الواصفة للصورة"[38]. فقد كشفت تلك الصور المقدمة عن توافق إيديولوجي والذي عكسه هذا التوافق على مستوى المنظور الذاتي لكل من الراوي ومريم من عالم المدينة، فالمدينة قد أخذت تتحول نحو الأسوأ وذلك ــ انطلاقا من وجهة نظر الشخصيتين ــ نتيجة تغلغل التيارات الإسلاموية إليها التي تسعى إلى إشاعة جميع القيم المنافية للحضارة.

وعليه كان الوصف في هذه الرواية منطلقا من بؤرة الشخصيات ومعبرا عن رؤيتها، فهو وصف: "ميَّز الرواية باعتباره المساحة الأساسية في بنيتها السردية، وكرس آليته الوصفية الإبداعية للعناية الكبيرة بمشاعر الإنسان الداخلية ورغباته الكامنة التي لا يستطيع أن يجهر بها إلا لنفسه رغم تلقائيتها وإيجابية بواعثها ضمن السلوك البشري العام، كما كرس آليته للعناية بممارسة الإنسان لأفعال الحياة اليومية التي يرد الوصف لها في سياق دلالي كلِّي يتجه إلى الإنسان الكائن وجودا وقيمة ومنطلقا فتكتسب تلك الأفعال قيمة غير قيمتها العادية وهي قيمة ارتباطها بالإنسان"[39].

ويلعب الزمن دورا واضحا في تحديد طبيعة المنظور الذاتي، وقد سخره الكاتب لإحداث مفارقة بين الحاضر والماضي، فالحاضر أضحى تراجيديا، يمثل كل القيم القهرية والأصولية، ومن خلاله يبدو الواقع معتما ومنغلقا وبدون أفق، أما الماضي فيمثل كل قيم التحرر، وسلطة الإيديولوجيا التي يتبناها كل من الراوي/الشخصية وكذا مريم، فالمدينة: "قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة. أسطحها القرميدية الرائعة التي بدأت تخضر بفعل الزمن تُعطي الإحساس بالمدن الأوروبية (...) الآن كل شيء اختلط وبعضه انقرض. المدينة العربية والمدينة الغربية صارا شيئا واحدا"[40]. فالراوي/الشخصية يتبنى هنا قيم التحرر والتمدن الأوروبية، ويرفض ـ من وجهة نظره ــ قيم البداوة العربية، إن لم نقل القيم الإسلامية التي تواشجت مع كل ما هو عربي.

ويوظف الكاتب في حالات أخرى منظور الراوي/الشخصية الذاتي بشكل موسَّع، وكل ذلك لفرض تصورات ذاتية حول مجموعة من القضايا، أغلبها تتمحور حول الموقف من الحركات الأصولية. وينطبع المنظور في هذه الحالة بشكل مباشر خال من الرمز، باعتبار أن هذا الأسلوب هو الكفيل بالكشف عن الخلفيات والأبعاد والمواقف في مرحلة شكَّل فيها التيار الأصولي ـ من منظور الراوي ــ خطرا على التيارات العلمانية، ورسَّخ أفكارا قدرية ظلامية، نافية لقيم الحضارة والتمدن: "في المرة الماضية رأيت في التليفزيون فقهاء الظلام، القادمين من القاهرة واليمن السَّعيد وبلاد السُّودان يتحدثون عن تحريم مختلف أشكال تحديد النَّسل. عين على المسؤول وأخرى على جيبه . حرام .. حرام.. حرام.. الله يرزق عبده! يضع الله في كفِّ كل قادم جديد رزقه.."[41].

وهـذا الأسـلوب المونولـوجي بقـدر مـا يحـافظ علـى شـكل "الرؤيـة مـع" فهـو يتـيح للـراوي/الشخصـية أن يعـرض أفكـاره بكل حريـة، كمـا يتيح لـه التعليـق، وحتـى نقـد أفكـار الغيـر؛ لأن كل ذلـك يبقـى خاضعـا لوجهـة نظـره كشخصـية قبـل أن يكـون راويـا . لكـن لـيس معنى هذا أن الرواية خلت من أي رؤية حوارية، فالكاتب وإن وظف الخطاب المسـرود، فقـد لجـأ إلـى تنويعـات سـردية مكّنـت مـن نقـل خطـاب الغيـر، وبالتـالي عَرضَـت الرؤيـة الذاتيـة لشخصيات أخرى.

فالمنظور الذاتي لـ"مريم" ينطبع من خـلال الخطـاب المباشـر، ويُعـرض هـذا المنظـور فـي الغالب في ثنايا الحوار القائم بينها وبـين الـراوي/الشخصـية، ويقـدم مثل هـذا الحـوار مـن دون مصاحبات الخطاب؛ فالراوي يمتنع على التعليق مما يتيح تمثل الخطاب دون مـؤثرات جانبية على المنظـور الـذاتي للشخصـية:"شـربت كـأس الشـاي بالشّـهيبة، كالمعتـاد . غمغمـت وهـي تطيل في رشفتها :

– هل ستكتب شيئا عن البربرية؟ حوحو شكّار روحو!

– طبعا على الناس أن يعرفُوا أن في هذا الوطن الميت شيئا من الحياة.

– البلاد . الوطن. كلمات بدأت تذبل. يقولون إن إضرابا سيُشن من الغـرب إلـى الوسـط وحتى الشرق. الحالة راحْ تْكون كبيرة يوم 5 أكتوبر.

– يا الله يفكوها!! بلاد اشتراكية تُسير بمواثيق رأسمالية"[42].

فالخطـاب قـد أتـاح تقـديم المنظـور الـذاتي لكلٍّ مـن الـراوي/الشخصـية وكـذا مـريم، والملاحظ أن الراوي ترك الحوار يسترسـل دون تعقيـب، إلـى الحدّ الـذي استُغني فيـه عـن ذكـر الأسـماء التـي ينسـب إليهـا الخطـاب. وحتـى يـنعكس المنظـور الـذاتي لكـل مـن الشخصيتين المتحاورتين، تم تهجين الخطابات بعبـارات دارجـة مـن شـأنها إضـفاء نـوع مـن الواقعية أو الإيهام بالواقع على طبيعة المشهد .

وبـالرغم مـن أن السـرد ككـل ينبثـق فـي هـذه الروايـة انطلاقـا مـن المنظـور الـذاتي للـراوي/الشخصـية، فهـو يحيـل علـى منظـورات ورؤى عـدة، فمـن المنظـور الـذاتي الـداخلي:"شـيء مـا فـي داخلـي يحتـرق. الشـعلة الزرقـاء تصـعد مـن قلبهـا كلمـا لامسـت محيطهـا الـذي يبـدو مدهشـا"[43]. يـتم الانتقـال بعـدها إلـى المنظـور الموضـوعي الخـارجي:"نزعت لهـا يـدها مـن علـى خـدّها "[44]. ليُعـرض فـي الأخيـر مشـهد حـواري يمثـل منظورا موضوعيا خارجيا :" ـ واش مريم ! بابورات الملح غرقت؟

ـ لا أعرف كيف أناديك . أستاذي أم باسمك ؟؟

ـ خلّيك من حكاية أستاذ . سبعْ اصنايعْ والرزق ضايعْ!"[45].

غير أن هـذه التنويعـات السـردية لـم تفقـد التـرابط العضـوي الـذي حـدد نسـقا سـياقيا متلاحمـا، ولعـل الطـابع التراجيـدي هـو الـذي يجمـع بـين كـل هـذه الـرؤى بـدءا مـن حالـة الاحتراق الداخلي التي استشعرها الراوي مرورا إلى اليد على الخد بالنسبة لمريم ووقوفا

عند الحوار المشهدي الذي عبر عن خيبة أمل المثقف، الذي رغم مؤهلاته إلا أنه لم يحظ بالمكانة المستحقة داخل مجتمع لا يؤمن بالعلم والمعرفة. ويمكن القول بأن تعدد الرؤى، لا يمنع ـ في هذه الرواية ـ رؤية الراوي/الشخصية من أن تفرض حضورها الذاتي بشكل خفي أو معلن فـ:"حضور الذات في هذه الاستراتيجية النصية يشكل محورا أساسيا من محاور مرتكزاتها، وهو حضور غير مباشر، ولكنه طاغ ويحظى بتحقق نصي وافر ـ كميا ـ وبهذا المعنى، فإن التفنن في صوغ أسئلة الذات قد بلور مناورات جمالية جعلت من الطابع السير ذاتي، يختفي خلف ممكنات الروائي وهي جدلية خفاء وتجل تضفي على سيرورة التكون النصي ميسما خاصا منطلقه التباعد وأفقه التراكب"[46].

وكون الخطاب الروائي في رواية "سيدة المقام" قد مال في جلٍّ أسلوبيته لما هو مهموس وشعري، فقد استعار الأساليب المونولوجية، مما جعله قريبا من الطابع الذي يتميز به عرض المنظور الذاتي الداخلي حتى ضمن المقاطع الخاصة بالحوار الخارجي. تقول مريم:" ـ وجه أناطوليا كلَّما نسيته، يعاودُني بقوة. أشعر كأن شيئا في قلبي انكسر يشبه الموت. يتيمة مثلي. ستدخل أضواء موسكو. تسترجع ذكرياتها القديمة وستحزن كثيرا"[47].

ومثلما تستغرق أساليب المنظور الذاتي الداخلي المعتمدة على التداعيات والانقطاعات الخطاب المعروض المباشر، فهي تستغرق السرد، ذلك لكون الخطاب المسرود في هذه الرواية متداخل الأصوات، ومتعدد الأشكال والصيغ، وهكذا فإنه يتأرجح بين المنظور الذاتي الخارجي والمنظور الذاتي الداخلي؛ فالراوي يصف ملامح "مريم" وهي في اللحظات الأخيرة تقضي نحبها، ثم ينتقل إلى عرض أحاسيسه وهواجسه:"عيناها ظلتا مرتشقتين في السقف الأبيض. مدَّ صديقي الفلسطيني يده إليهما. أغلقهما بهدوء. قبلتهما. بدأت أقتنع أن شيئا يشبه الموت قد احتلَّ جسد مريم. حتى تلك اللحظة، كنت ما أزال أحاول أن أقنع نفسي أن ما حدث لا يعدو أن يكون كابوسا سأحكيه لمريم عندما تعود لوعيها"[48].

وهذا التأرجح بين المنظورين أمر طبيعي، لأنه يكفل تحديد طبيعة العلاقات بين الشخصيات من جهة، كما أنه يحقق الإيهام اللازم بالواقع الذي يعكسه بكل مستوياته الداخلية والخارجية. ومن دون شك أن الحجم الذي احتله المنظور الذاتي الداخلي في هذه الرواية يعود بدرجة أولى إلى طبيعة السرد القائم على الراوي/المشارك من جهة، بالإضافة إلى طبيعة هذا الراوي؛ كشخصية مأزومة رافضة بل وثائرة على كل القيم التي هيمنت على العالم المحيط بها؛ وعليه تلجأ في كثير من المقاطع إلى نوع من المناجاة التي تحيل بشكل مباشر على عالمها الداخلي. فالراوي/الشخصية وهو يستمع لأغنية الفنان "عبد المجيد مسكود" بعنوان "الجزائر يا العاصمة" والذي يصور فيها المدينة وقد رُيِّفت بعد أن غزاها شُداد الآفاق ففقدت بذلك هُويتها الحقيقية حيث هجرها الفنانون والحرفيون، يتحول إلى مناجاة الفنان ذاته:"من يسمعك يا عبد المجيد؟ كل الآذان يا ابن

أمي صارت موصدة مثل الأبواب الصدئة (...) مدينتك سُرقت في لحظة غفوة وهي الآن تُباد مثل البنايات التي فقدت مبررات وجودها"[49].

ومن الواضح أن طبيعة المناجاة في حدِّ ذاتها تعبر بجلاء عن عمق الأزمة، فيلعب على هذا الأساس المنظور الذاتي الداخلي دورا رئيسيا في ترسيخ البُعد الرمزي لهذه المدينة، التي زحف عليها الإسلامويون فريَّفوها ــ من وجهة نظر الراوي ــ وطمسوا كلّ معالم التمدن فيها.

وإذا كان وضع الراوي/الشخصية على هذه الشاكلة، فإن وضع "مريم" كشخصية محورية بدورها، يتميز بطابع خاص. فبالإضافة إلى الخطاب المعروض المباشر الذي أسند إليها ضمن المقاطع الحوارية، فقد احتل الخطاب المنقول المباشر حيزا هاما، إلى الحد الذي يمكن لهذه الشخصية أن تعتبر راوية على أساس أن خطابها أحيانا ــ رغم أنه منقول ــ يمتد لصفحات، ولا يقتصر على مقطع واحد. ولما كانت هذه الصيغة لا تتيح توظيف المنظور الذاتي في شكل مونولوج داخلي، فقد تم الاستعاضة عن ذلك بتوظيف أفعال على لسان الشخصية تحيل إلى الشعور النفسي، فمريم تقول:"جمد في مكانه. التصق بالأرض التي كان يقف فوقها، كان يعرف أني مجنونة، شعرت في لحظة من اللحظات بعينيَّ تثقلان ورأسي يدور"[50]. وفي مقطع آخر وهي تواصل الحكي:"وبقدر ما كنت أشعر الكراهية تزداد، كان ضوء ما يملأ قلبي"[51]. فمثل هذا الأسلوب قد حلَّ محل المونولوج الداخلي؛ الذي يتم توظيفه بكثرة لو كان الراوي غير مشارك يروي بضمير الغائب. وهذا الشكل من المنظور الذاتي إنما فرضه النمط السيرذاتي الذي وظفه الكاتب لدواع متعددة جمالية وإيديولوجية؛ فمن ناحية هو محاولة لجعل:"المؤلف يستقيل من وظيفة الراوي، ومعنى هذا أنه لا يقول بل يجعل شخصياته في السرد وفي الحوار معا هي التي تقول"[52]. ومن ناحية أخرى هو محاولة لترسيخ الرؤية الإيديولوجية؛ انطلاقا من منظور الشخصية لا منظور الكاتب بشكل مباشر.

والملاحظ أن دواعي توظيف المنظور الذاتي الداخلي متعددة؛ لعل من أهمها العلاقة الحميمة التي ربطت الراوي/ الشخصية بـ "مريم"، والأهم من ذلك وضع "مريم" الصحي وقد تلقت رصاصة في دماغها إثر حوادث أكتوبر، ومع ذلك فهي تصر على تحدي وضعها بتقديم عروض الباليه. عندئذ كان لزاما على الراوي/الشخصية أن يحتاط حتى لا يصدم مشاعرها فيرتد من حين لآخر إلى عالمه الداخلي:"كنت أريد أن أقول لها، في الرقصة بعض الحركات العنيفة تُحاوِّلي على روحك قليلا على الأقل. لكني أصل دائما مُتأخرا وأخاف أن أكسر فرحتها"[53]. وهذه التقنية التي يوظفها الكاتب، هي التي تحقق للنص إيقاعا متوازنا، يتحرك بين الفضاء الخارجي والعالم الداخلي للشخصيات، كما تُمكِّن من نقل الانطباعات، انطباعات الأحداث والصور على نفسية الشخوص. فالمنظور الذاتي الداخلي يتولد في مواقف معينة بالضرورة لينقل المسكوت عنه، أو ينقل اللحظات الحميمية المنقطعة عن العالم الخارجي.

وتتميز المقاطع التي وُظف فيها المنظور الذاتي الداخلي بشحنة رمزية، ويبدو الوصف من خلالها تعبيريا منبثقا من الوجدان، وهي بقدر ما تعبر عن حالة انفعال قوية، فهي مشحونة بالدلالات. ففي خضم تتبع الحركات التي كانت تؤديها "مريم" وهي تعرض باليه شهرزاد ينبثق صوت الراوي/الشخصية:"كدت أصرخ بأعلى صوتي وآلامي..أيتها الشعلة الزرقاء ما أشد وهجك! أيُّها الجسد المملوء بالنور، ما أقدسك! أيتها الآتية من حنين الذاكرة ما أقربك إلى القلب!"[54]. فهذا الصوت الداخلي، ومن خلال تتبيره الخاص حوَّل "مريم" من مجرد شخصية إلى رمز مؤدلج بالضرورة، فجسد مريم وهو يمتلئ فوق الخشبة بالنور، يعلن عن تحديه لقيود الإسلامويين الذين أرادوا غلق صالات الفن، وإعلان الراوي/الشخصية عن قربها من قلبه لا ينم فقط عن قرب وجداني، بقدر ما يحيل إلى هذا التوافق الإيديولوجي المتمسك بقيم التحرر.

وينبثق صوت الراوي/الشخصية الداخلي في الغالب مع بدايات كل فصل، ليعبر هذا الصوت عن لحظة تأمل قصيرة، تسمح هذه اللحظة بالتمهيد لعرض الخطاب المنقول، ثم الانتقال إلى الوصف الخارجي في شكل رؤية ذاتية خارجية:"ما أوحدك أيُّها البحر في عزلتك المُفجعة!

ـ هاه . جاهز؟

قالتها وهي تعبرُ مدخل الباب كعادتها بسرعة، قبل أن تنزع معطفها كما اعتادت وقبل أن تتهالك على الصُّوفة داخل الصالون"[55]. فعبارة(ما أوحدك أيها البحر في عزلتك المفجعة) هي منظور ذاتي داخلي، أسقط من خلالها الراوي/الشخصية أحاسيسه على البحر، فالبحر هنا الذي طالما رمز للحرية والانعتاق تُضايقه المدينة التي تحولت في اللحظة الحاضرة إلى رمز لكل ما هو قمعي.

إذن يلعب المنظور الذاتي الداخلي بالشكل الذي يُقدمه الكاتب في هذه الرواية دورا تحفيزيا هاما، كما ينقل لحظات الانفعال الرئيسية، ويُكشف من خلاله عن العالم الداخلي للشخصيات، وإن كان الصوت الداخلي للراوي/الشخصية هنا هو المهيمن، وكأن الصوت المنفرد يريد أن يفرض رؤيته؛ بالنظر إلى المرحلة الحرجة التي مرت بها الجزائر عقد التسعينيات.

وبروز المنظور الذاتي بهذا الشكل في الرواية الجزائرية في هذه المرحلة، إنما هو تعبير عن رد فعل إزاء تحولات المرحلة حيث انهارت جميع اليقينيات مما أدى إلى خلخلة جميع البنيات الاجتماعية وعليه:"شكلت الذات الفردية للكاتب مادة الحكي ومرجع الكتابة الأساس، بحيث اقترنت ولادة الرواية بلحظة وعي حاد بالأنا. إنها استعادة للتاريخ الشخصي للمثقف، عبر السرد، بعد أن كان الشعر هو ملاذ الذات. فالانتقال من عهد الاستعمار إلى عهد الاستقلال، من سياج الدائرة المغلقة للإجماع الوطني والالتفاف الجماعي حول مشروع الوطنية إلى فسحة المدى المفتوح للتفرد الشخصي، والانخراط الاجتماعي ضمن الهموم والمواقع الطبقية الجديدة، كل ذلك شكل منعرجا أساسيا للنخبة

الوطنية ومجموع مثقفي المرحلة فجاءت الرواية السيرية كجواب على سؤال اللحظة الانتقالية: لحظة تبدل القيم"[56].

ولاشك أن تداخل المنظورات أو الرؤى الذاتية إن لم نقل تهجينها هو المهيمن على وجهة السرد؛ فهي رواية تتعدد فيها المنظورات وتتداخل ضمن إطار الرؤية السير ذاتية. وبالنظر إلى الطابع الشعري المهيمن على أسلوبيتها، يتواشج المنظور الذاتي الداخلي مع الخارجي، ليشكلا لوحة تعبيرية على مستوى وصف الشخصيات المبأَّرة من وجهة نظر الراوي/الشخصية أو مريم:"تقول مريم أريد أن أهرب من هذا البؤس الذي يُلاحقني. تصوَّر. معي هذه الحالة، رجل يدخل إلى البيت. ثمَّ ينزوي في حجرة نصف مضاءة. يضع نظارتيه على وجهه ثم يبدأ في تلاوة القرآن بشكل جنائزي. التليفزيون باعه. صندوق الفتنة كما كان يسميه"[57].

فوصف مريم لابن خالتها"حمودة" الذي مال إلى التيار الأصولي بعد الزواج منها، فتمردت عليه مما أدى إلى الطلاق، وصف ينساق للمنظور الذاتي، فإذا كان المقطع يمكن إدراجه ضمن المنظور الذاتي الخارجي لأن الزوج مُقدَّم من وجهة نظر الشخصية من الخارج، فقد تم تهجين هذا المنظور بالرؤية الداخلية من خلال نقل إحساس "مريم" هنا تجاه زوجها وممارساته، فبدا لها أن قراءته للقرآن تعكس شعورا جنائزيا، وكل ذلك حتى تشوه صورته كرمز للمجتمع الرجولي المتزمت القائم على أسس التعصب الديني والرافض للحداثة.

ولاشك أن الكاتب قد استعار مجموعة من الأساليب والتقنيات التي من شأنها أن تقوم مقام المونولوج الداخلي، فكثير من المقاطع التي وردت في صيغة خطاب معروض ذاتي على لسان الراوي/الشخصية تتطابق مع صيغ المونولوج الداخلي:"أردت أن أفتح فمي. أن أقول، أحبك مريم، يا حليب الطفولة والحلوى الشَبَّاكية وكراسات المدرسة المليئة بالألوان والأرقام". فهذا الخطاب في حد ذاته عبارة عن هواجس كانت تدور في خلد الراوي، وهو لم يفض بها، وعليه فهو قريب من نبرة المونولوج بل يقوم مقامه بشكل واضح.

واضح إذن أن الكاتب في هذه الرواية، قد ركز على توظيف المنظور الذاتي، سواء كان داخليا أو خارجيا. وتركيزه على هذا النوع من المنظور؛ أدى إلى الغوص في العوالم الداخلية للشخصيات، وبالمقابل انطباع العالم الخارجي انطلاقا من بؤرة الرؤى الذاتية وهو ما يتماشى مع التوجه العام الذي آلت إليه الرواية الحديثة:"فالديكور ما بقي يوصف إلا كما يتم النظر إليه من طرف الشخصيات"[58]. وقد نجح الكاتب في توظيف مثل هذه التقنية، باعتبار أنه حقق الدلالات والأبعاد المنبثقة عن الرؤية المطروحة في الرواية.

الإحالات

[1] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1984 ، ص 151.

[2] **المرجع نفسه، ص** 141.

[3] **جيرار جينيت: خطاب الحكاية' ترجمة (محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي) ، منشورات الاختلاف، الطبعة الثالثة** 2003 ، ص 166 .

[4] **المرجع نفسه، ص** 203 .

5 **بوريس أوسبنسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة (ناجي مصطفي) ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى** 1989 ، ص 14.

[6] **سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، الطبعة الأولى** 1989 ، ص 239.

[7] بوريس أوسبنسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 07.

[8] **المرجع نفسه، ص** 11.

[9] **المرجع نفسه، ص** 22.

[10] **المرجع نفسه، ص** 27.

[11] **جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص** 261.

[12] **المرجع نفسه، ص** 29.

[13] **بوريس أوسبنسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص** 67.

14- Henri Mitterand: Le discours du roman- Editions; P.U.F- Paris 1980- P 193.

[15] واسيني الأعرج: سيدة المقام، **المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، الطبعة الثانية** 1997، ص 05.

[16] المصدر نفسه، ص 05 .

[17] **بوريس أوسبنسكي (ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص** 11.

[18] **محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس) ، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى** 2001 ، ص 87.

[19]Pierre Van Den Heuvel: Parole- Mot- Silence (Pour une poétique de l'énonciation), Librairie José corti, Paris,1985, p. 145.

[20] **واسيني الأعرج: سيدة المقام– ص** 261.

[21] **سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى** 2000 ، ص 129.

[22] **ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة (محمد البكري/ يمنى العيد) ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى** 1986 ، ص 25.

[23] **واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص** 06.

24 Philippe Le jeune: le pacte autobiographique, Editions, Seuil, paris, 1975, P 25.

[25] **واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص** 07.

[26] **فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها) ، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق** 2007 ، ص 161 .

[27] **واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص** 64 .

[28] **رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية** 1975 ، ص 99–100.

[29] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 08-09.

[30] **بوريس أوسبنسكي(ومجموعة من الكتاب): نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص** 101.

[31] **واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص** 11.

[32] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، الطبعة الأولى 1999، ص 466 .
[33] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 33.
[34] يراجع، عثمان تزغارت: الروائي واسيني الأعرج في حديث خاص لـ"المسار المغربي"، المسار المغربي، الجزائر، العدد 29 ، جوان 1989 ، ص 66.
[35] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 216.
[36] فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 1981 ، ص 17.
[37] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 33.
[38] عبد الحكيم سليمان المالكي: آفاق جديدة في الرواية العربية، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى 2006 ، ص 249.
[39] عفاف عبد المعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية (دراسة في واقعية القاع) ، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 2007 ، ص 163.
[40] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 33-35.
[41] المصدر نفسه، ص 42 .
[42] المصدر نفسه، ص 74.
[43] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 76.
[44] المصدر نفسه، ص 76.
[45] المصدر نفسه، ص 76.
[46] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2006 ،ص 104.
47 واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 200.
[48] المصدر نفسه- ص 257.
[49] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 204.
[50] المصدر نفسه، ص 113.
[51] المصدر نفسه، ص 115.
[52] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1995، ص 23.
[53] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 165.
[54] المصدر نفسه، ص 167.
[55] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 187.
[56] محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 24.
[57] واسيني الأعرج: سيدة المقام، ص 101.
[58] Pierre Vanbergen: Aspects de la littérature française contemporaine, Editions, Labor-Bruxelles, 2ème édition revue et complétée, Fernand Nathan, Paris 1973- P119.