دولـة ليبيا

وزارة التعليـم العـالي والبحث العلـمي

# جامعة مصراتة

## كلية الآداب

## قسم اللغة العربية- شعبة الأدبيات


# الراوي في السرد العربي المعاصر

# بيـــن الرؤيـــة والصوت

## الروايـــــة الليبية أنموذجـــاً

بحث مقـدم استكمـالاً للحصول على درجة الإجـازة العـالية (المـاجستـير)


إعـداد الطـالبة:

**نجلاء إبراهيم محمد اشنيبو.**

إشـراف الـدكتور:

**طاهر محمد بن طاهر.**



العام الجامعي: 2013م - 1434 هـ

دولة ليبيا
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مصراتة
كلية الآداب
مكتب الدراسات العليا والتدريب والمعيدين

"اعتماد رسالة الإجازة العالية (الماجستير)"

إعداد الطالبة // **نجلاء إبراهيم محمد أشنيبو**، والمعنونة:

# (الراوي في السرد العربي المعاصر بين الرؤية والصوت؛ الرواية الليبية أنموذجاً)

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الإجازة العالية (الماجستير) في اللغة العربية "شعبة الأدبيات"

لجنة المناقشة //

1- د. الطاهر محمد بن طاهر. أستاذ مشارك (مشرفاً ومقرراً) التوقيع : .....
2- د. ساسي سعيد ميلود. أستاذ مشارك (عضواً خارجياً) التوقيع : .....
3- د. محمود محمد املوده. أستاذ مساعد (عضواً داخلياً) التوقيع : .....

**نوقشت هذه الرسالة يوم الاثنين الموافق : 2013/11/11م**
العام الجامعي (2013 – 2014م)

يعتمد // .....
د. عمر مصطفى النعاس
مدير مكتب الدراسات العليا والتدريب والمعيدين
بكلية الآداب مصراتة

جامعة مصراتة
مدير مكتب الدراسات العليا والتدريب والمعيدين
كلية الآداب

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلَاءً حَسَنًا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾

صدق الله العظيم

من الآية (17)، سورة الأنفال.

# إهـــداء

إلى من بـذرا فيّ بـذور حب العلـم وأنـارا شـموع الأمل في جوانب حيـاتي

والـديّ الكريـمين

إلى من شـدوا أزري وسـانـدوا خطوي

شقيقـاتي وأشقـائي

إلى كل يـد تعـمل من أجل بنـاء الوطن الحبيب

إلى هؤلاء جميعاً أهدي غراس جهودهم

الباحثة

# مقدمـــــــة

احتل السرد مملكة الأدب في الفترة الأخيرة من القرن العشرين، بعد أن تربع على عرشها ولقرون طويلة من الزمن فن الشعر بأنواعه؛ ومرد ذلك كما يرى الدارسون هو حاجة عصرنا الراهن، عصر العلم والتقنية، لفن جديد يكون بمثابة الخيط المتين الذي يربط بين العلم والفن، وبين الواقع والخيال. وبذا فقد تطور فن السرد تطوراً سريعاً وملحوظاً، فاتسعت ميادينه، وتنوعت خرائطه التي شملت جميع جوانب الحياة، فطُرحت من خلاله قضايا ذاتية، وأخرى اجتماعية، واقتصادية، وسياسية أيضاً. وقد تنوعت في تقديم الأحداث طرق الطرح، وتشعبت مسالكها.

ولعل الرواية من أهم الأجناس السردية التي شهدت مثل هذا التطور. وإن كان العالم الغربي هو الموطن الأصل، والمملكة الأولى التي تربعت الرواية على عرشها، فإن سلطان هذه المملكة سرعان ما امتد إلى العالم العربي، وأخذ يحتل شيئاً فشيئاً الساحة العربية حتى وصف بعض النقاد زمننا العربي إبداعياً بأنه زمن الرواية بلا منازع.

وإذا كان هذا حال الرواية العربية عموماً، فإن الرواية الليبية لم تكن بأقل شأناً منها، إذ استطاعت أن تحتل موقعاً متميزاً في خارطة الإبداع الروائي العربي، فظهر روائيون أثروا حقل الإنتاج الروائي بما قدموه من نتاجٍ.

وبما أن النقد هو روح الأدب التي منها يستمد حياته، وبها يضمن تجدده واستمراره، فقد تعددت المدارس وتنوعت المناهج التي واكبت ظهور فن الرواية والسرد عموماً لدى الغرب، وتابعت عملية نموه وتدرجه. وفي غياب منهج نقدي

عربي يتابع تطور الرواية العربية ونموها كان لزاماً أن نستفيد من المناهج الغربية، ولو إلى حين، لدراسة الرواية العربية بما يفيد البحث العلمي ويسهم في مواكبة التطور المستمر للرواية العربية.

**- أهمية دراسة الموضوع:**

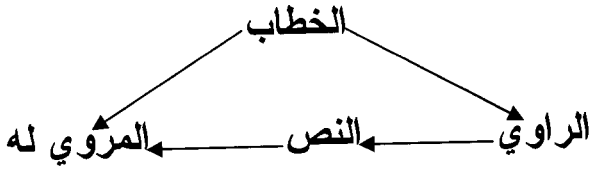
لشجرة السرد فروعها وأغصانها التي تكون هيكلها من أحداث وشخصيات وزمان ومكان وحبكة؛ إذ القصة - طالت أم قصرت- ما هي إلا رواية حدث، حدث تصنعه الأقدار، وتعيشه شخصيات ما، ويؤطر هذا الحدث، وهذه الشخصيات حدود زمانية، وأخرى مكانية. ولكي تستقيم هذه الفروع فتزهر، وتورق الأغصان فتثمر لابد أن يتكفل الجذع بحملها، وهذا الجذع هنا ما هو إلا راوٍ يستلم دفة السرد ويضطلع بمهمة الضبط والتنظيم، وينقل الحدث من طور الحكاية إلى طور الخطاب.

وعلى الرغم من أهمية كل عنصر من عناصر العملية السردية التي لا تقل عن أهمية العناصر الأخرى، فإنني اخترت عنصر الراوي محوراً للدراسة التي أخطط لها . ولعل السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان الآن هو:

**لماذا الراوي؟**

وللإجابة أقول: إن هذا العنصر الفني -على حد علمي، ورغم أهميته- لم ينل حقه من البحث والتحليل عبر دراسات دقيقة ومختصة، مقارنة بعناصر السرد الأخرى، إذ إن أغلب الدراسات التي تعرضت للراوي لم يكن تعرضها له إلا بوصفه جزئية محدودة من ظاهرة فنية تركز عليها؛ لذا لم تخصص له إلا حيزاً محدوداً من أقسامها، حتى كاد أن يغيّب هذا العنصر الذي يمثل قطب الرحى في

العملية السردية؛ إذ الخطاب وهو أحد مستويات التعامل مع النص السردي ما هو إلا استنطاق للنص المكتوب من خلال العلاقة القائمة بين الراوي والمروي له.




ومن هنا تركّز جهد الباحثة على هذا العنصر الذي يجمع النقاد السرديون على أهميته الكبيرة في إتمام عملية السرد، وعلاقته الوثيقة بسائر عناصر هذه العملية. وقد اختارت الباحثة أن تكون الرواية الليبية أنموذجاً للبحث والدراسة التطبيقية، وهذا الحد المكاني ليس الهدف من ورائه الوقوف على نمطية إبداعية إقليمية، وإنما هو حصر لنطاق الدراسة.

وعلى الرغم من أن الباحثة لم تتردد في اختيارها للرواية الليبية أنموذجاً للبحث من بين الروايات العربية؛ حيث زكّت هذا الاختيار عدة دوافع منها: محاولة التعريف بالرواية الليبية التي لم تأخذ حقها من الدراسة والتحليل إذا ما قورنت بغيرها من الروايات العربية، وكونها ما تزال أرضاً بكراً، وخاصة في هذا الموضوع الذي لم تخصص له فيها – فيما رأيت– دراسة مستقلة حتى الآن مما يجعلها أهلاً لأن تجود بأطيب الثمار؛ على الرغم من ذلك فإن الباحثة وقفت متحيرة عندما همّت باختيار مدونة تفي بما تطمح له؛ ولعل سبب هذه الحيرة راجع لوفرة النتاج الروائي الليبي من ناحية، وامتداد الفترة الزمنية التي ظهرت فيها الرواية الليبية من ستينات القرن العشرين وحتى اليوم من ناحية أخرى، ولما استبعدت الباحثة حصر مجال الدراسة في فترة زمنية معينة لأنها رامت ألا يحدّ ذلك من حريتها في اختيار نماذج تفي بالغرض الذي تطمح له، كان لزاماً والحال هذه ولكي تخرج من دائرة الاعتباطية في الانتقاء أن تنتقي أعمالاً تميزت، وإن

من جوانب أخرى، عند النقاد السرديين الذين تعرضوا للرواية الليبية بالدراسة، ومثلت في الوقت ذاته مراحل مختلفة لتطورها، ونماذج متنوعة لأنواع الرواة، كما اجتمعت فيها، أو تكاد، جل الخصائص الفنية المتعلقة بموضوع الدراسة. وهذه المدونة التي انتقتها الباحثة هي: "ليالي نجمة" لخليفة حسين مصطفى[1]، و"وميض في جدار الليل" لأحمد نصر[2]، و"التابوت" لعبد الله الغزال[3].

**- منهجية الدراسة وهيكليتها :**

ما من دراسة إلا ولها منهج تسير عليه، وتهتدي بنوره، وقد ارتضت الباحثة في هذه الدراسة المنهج البنيوي الإنشائي لدى جيرار جنيت وغيره مُعيناً لها في رحلة البحث، محاولة قدر الإمكان مقاربة مسألة الراوي من خلاله، دون قسر أو تطويع، واضعة المنهج في خدمة الدراسة لا العكس. وقد حاولت تلافي بعض أوجه القصور في هذا المنهج وسد بعض ثغراته، سيراً على نهج محمد الخبو ومحمد العمامي، ببعض ثمار منهج التلفظ بالاعتماد على تصور آلان راباتال له، وفي ذلك "إغناء للسرديات التقليدية القائمة على مبدأ المحايثة والانغلاق وذلك بفتحها على الذات متكلمة ورائية ومناورة"[4]، فينفتح بذلك السرد على شيء من المعنى[5]، وتتحرر الدراسة القصصية من شرنقة

---

[1] الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، 1999م.

[2] دار المنارة للطباعة والنشر، مصراتة، الطبعة الثالثة، 2007.

[3] الشروق للطباعة والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، 2005.

[4] محمد الخبو: سرديات الذات في كتاب الذاتية في الخطاب السردي، قدّم به لكتاب محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي، دار محمد علي للنشر، صفاقس- تونس، الطبعة الأولى، 2011، ص6.

[5] محمد الخبو: ها قد انفتح السرد على بعض من المعنى، قدّم به لكتاب محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السردي (وجهة النظر والبعد الحجاجي)، كلية الآداب والفنون الإنسانية بمنوبة ومسكيلياني للنشر والتوزيع، زغوان- تونس،الطبعة الأولى،2009، ص7.

الدراسات البنيوية التي تحرم النص السردي في كثير من الأحيان من التفرد والخصوصية[1]، مع المحافظة على أهم مكسب حققته الدراسات البنيوية الإنشائية وهو المقاربة المحايثة للنصوص[2].

وبحسب مقتضيات هذا المنهج كانت هيكلية الدراسة، فجاء البحث في أربعة فصول، هي:

- **الفصل الأول:** وكان بمثابة مهاد نظري وقد قسمته الباحثة إلى مبحثين. تناولت في المبحث الأول مفهوم الراوي وحقيقته في الدراسات الغربية والعربية على حد سواء، كما تناولت علاقة هذا العنصر بغيره من العناصر التي يمكن أن يتقاطع معها سواء من داخل النص أو خارجه، وتناولت في المبحث الثاني حقيقة مصطلحي الرؤية والصوت، والعلاقة التي تربطهما ببعضهما من ناحية، والتي تربطهما بالراوي من ناحية أخرى.

- **الفصل الثاني:** وتناولت فيه الباحثة النوع الأول من أنواع الرواة، وهو الراوي الخارجي الغفل وكيفية تعامله مع تقنيتي الرؤية والصوت، وقد اختارت رواية "ليالي نجمة" لخليفة حسين مصطفى أنموذجاً لهذا النوع من الرواة.

- **الفصل الثالث:** وقد تطرقت فيه الباحثة لمفهوم الراوي المتعدد، والفرق بين مفهومي الراوي الأولي، والرواة الثواني، واختارت رواية "وميض في جدار الليل" ساحة لتطبيق هذه المفاهيم وتوضيحها.

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص17

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص10.

- **الفصل الرابع:** وخصصته الباحثة لتوضيح مفهوم الراوي الداخلي المشارك، ودرجة تحكمه في تقنيتى الرؤية والصوت، وكان أنموذج البحث في هذا الفصل رواية "التابوت" لعبد الله الغزال.

- وأخيرا ختمت الباحثة البحث بكلمة موجزة وإجمالية، عرضت فيها أهم النتائج والمحصلات التي وقفت عليها الدراسة خلال رحلة البحث.

ومما تبغي الباحثة التنبيه إليه:

1. أن الترتيب الذي اعتمدته للفصول الثاني والثالث والرابع من الدراسة، والمخصصة للجوانب التطبيقية فرضته دواعٍ منها: أن هذا الترتيب يتلاءم ومراحل تطور الرواية بشكل عام، والرواية الليبية بشكل خاص، فرواية "ليالي نجمة" تمثل الرواية الكلاسيكية، والراوي الغفل الممتلك الوحيد للحقيقة، والمتحكم في كل خيوط اللعبة السردية، والذي يعلم عن الشخصيات أكثر مما تعلمه هي عن نفسها. أما رواية "وميض في جدار الليل" فتمثل مرحلة ثانية استطاعت فيها الرواية أن تتحرر من بعض قيود الرواية التقليدية وسطوة الراوي العليم، وتلتحق بما يطلق عليه الرواية الجديدة، من خلال استخدام أسلوب تعدد الرواة الذي تجاوز به الكاتب إشكالية الصوت الواحد في الرواية الكلاسيكية. وأما رواية "التابوت" فتمثل مرحلة أخرى، ولا نقول أخيرة، في تطور الرواية وهي مرحلة تيار الوعي التي تلغى فيها وساطة الراوي، ويغيب عنها التسلسل الزمني للأحداث، حيث تروى الأحداث لا بحسب وقوعها بل بحسب انسيابها على الذاكرة وانهيالها على الشخصية موضوع السرد.
2. أن التناسب الذي تقتضيه منهجية البحث بين الفصول في عدد الصفحات وإن بدا غائباً عن الفصول الثلاثة الأخيرة من هذه الدراسة، فإن هذا الغياب فرضته

طبيعة الدراسة الإجرائية التي تمنع الباحث أن يقوّل النص أكثر مما يقول أو العكس.

3. أن الباحثة ورغم إدراكها لعمق العلاقة بين الكلام المنقول وأساليبه المختلفة وبين الرؤية والصوت وإقرارها بذلك، فقد استبعدته من دراستها؛ ومردّ ذلك خوفها من أن يطول الخيط فتضيع الإبرة، أو أن تتعدد المرامي فتطيش السهام، وبذلك فهي تترك الباب مشرعاً لدراسات أخرى تتناول هذا الموضوع وغيره كثير.
4. أنها أوردت كثيراً من المصطلحات باللغة الفرنسية، وهذا اعتماداً على ما جاء في المراجع التي استعانت بها الباحثة، والتي نقلت المصطلح من المظان الأصلية له.
5. أنها قسمت الفصل النظري من هذه الدراسة إلى مبحثين خلافاً لبقية الفصول؛ حيث إن عنوان البحث اقتضى في البداية تسليط الضوء على الراوي وحقيقته في السرد العربي المعاصر من ناحية، والرؤية والصوت من ناحية أخرى مع مابين الاثنين من تعالق وترابط.

**- أسئلة البحث والصعوبات التي واجهت الدراسة :**

أهمية عنصر الراوي ، والتباسه وتلبسه بعناصر السرد الأخرى تجعل البحث يطرح عديد التساؤلات لعل أهمها:

- ما مفهوم الراوي؟ وما وظائفه؟ وما أنواع الرواة؟
- ما العلاقة بين الراوي والمروي له؟
- ما المسافة التي تفصل بين الراوي والروائي؟

- هل يمكن أن يُعتمد الراوي أساساً للتصنيف؟

- هل يمكن أن يتوارى الراوي أو يُغيّب في العمل السردي ؟

- ما أنماط الرؤية السردية؟ وما علاقة الراوي بها؟

- هل يمكن في النصوص السردية اعتماد نمط واحد للرؤية على طول خط السرد؟

- ما مفهوم الصوت السردي؟ وما العلامات التي يمكن تحديده بها؟

- هل درجة حضور الراوي في العمل السردي تؤثر في عملية إقناع القارئ؟

- من المتكلم في النص السردي؟ ومن الرائي؟

- هل يشترط أن يكون المتكلم هو نفسه الرائي أم من الممكن أن يختلفا؟

هذه الأسئلة وغيرها هي التي ستحاول الدراسة البحث عن حلول لها، من خلال المهاد النظري، ومن خلال عرض النصوص الثلاثة ومساءلتها. وفي سبيل تحقيق ذلك -ولو جزئياً- حاولت الباحثة تخطي الكثير من الصعوبات التي واجهتها، ولعل أهمها: ما مرت به بلادنا فترة الجمع والإعداد لهذا البحث من أحداث جسام، وندرة المراجع المتعلقة بهذا المبحث داخل ليبيا، وصعوبة الحصول على مراجع للدراسة من خارج البلاد في غياب وسائل الاتصال أثناء الأحداث، ورداءتها فيما بعد بفعل ما تعرضت له من تدمير، أضف إلى ذلك خلو المكتبة الليبية -فيما تعلم الباحثة- من أي دراسة تطبيقية تعرضت لموضوع الدراسة في الرواية الليبية أو في غيرها، وكثرة المصطلحات المستعملة للتعبير عن الراوي

والرؤية السردية، والخلط بين الراوي والرائي في كثير من الأحيان، والتداخل بين مصطلحي الرؤية والصوت، وغيرها من الصعوبات.

وختاماً أشكر الله عز وجل على ما هداني إليه من اختيار هذا الموضوع، وأسأله التوفيق والسداد في دراسته، وأن يحقق ما طمحت إليه من غاية من وراء طرحه ومعالجته، وهذه الغاية هي إنارة درب من دروب السرد وشعابه ببحث أرجو أن يضاف إلى مكتبة الدراسات والأبحاث النقدية الجديدة في ليبيا؛ ليسهم هو وغيره من الدراسات الأخرى في مواكبة نتاج الروائيين الليبيين الذين فرضوا أنفسهم في ساحة الإبداع الروائي العربي، متجاوزة النظرة التقليدية التي تفند هذه الاجتهادات وأمثالها، ساعية إلى تطوير الدرس النقدي العربي ليواكب المستجدات، فتتفجر ينابيعه، وتتجدد مياهه، وتكتمل دورته؛ لأن الماء إذا ركد أسن، والبدر إذا سار اكتمل.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر لكل من مد لي يد العون في هذه المرحلة؛ إذ من تمام شكر الله شكر عباده، وأخص بالذكر الأستاذ الفاضل الدكتور طاهر محمد بن طاهر الذي قبل الإشراف على هذه الدراسة، وكانت له اليد الطولى في توجيهي لهذا الموضوع والقدرة على إنجازه بما فتحه لنا في مرحلة الدبلوم من أبواب ومنافذ على الدراسات النقدية الحديثة، وبما قدمه لنا من عظيم إرشاد وحسن توجيه، وبما لمسنا منه من مؤازرة وتشجيع فله مني فائق الشكر والتقدير. كما أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان لكل من: الأستاذ الكريم عبد الحكيم المالكي الذي قسم لي من وقته وعلمه وأفدت كثيراً مما أمدني به من مراجع وما قدّمه لي من نصائح أغنت البحث وأثرت الدراسة، والأستاذ عبدالله الغزال الأديب الروائي لما زوّدني به من مراجع أنارت لي كثيراً من السبل،

والأستاذ الجليل سعيد محيسن الذي كان لعباراته المشجعة ونصائحه الصادقة الأثر الكبير في إمدادي بالثقة بالنفس ومن ثم القدرة على مواصلة البحث، وإلى كل الأهل والأصدقاء. فجزى الله عني الجميع خير الجزاء، وجعل ما قدّموا لي في ميزان حسناتهم يوم اللقاء.

# الفصل الأول

## المنطلقات النظريـة

- المبحث الأول:ماهية الراوي وحقيقته.
- المبحث الثاني: الرؤية والصوت.

## المبحث الأول:ماهية الراوي[1] وحقيقته

### 1. تمهيد:

لعل الاهتمام بعنصر الراوي وأثره في البناء الفني للنص القصصي بدأ مع ظهور النظرية البنيوية وتطبيقها على النصوص القصصية. هذه النظرية التي ركزت اهتمامها على النصوص وسعت لاستنطاقها بعيدا عن مؤلفيها، فدعت إلى نفي الكاتب والاستعاضة عنه بصوت غير شخصي، هو هنا صوت الراوي. وقد استفاد التيار البنيوي من جهود الشكلانيين الروس في هذا المجال، وأخذ أنصاره بمبدأ الدراسة التزامنية (Synchronique) للنص الأدبي مستعينين في ذلك بالمبادئ اللسانية السوسورية، فسعوا إلى تحليل النص في سكونيته، متجاوزين العلاقة التي يمكن أن تربطه بصاحبه أو الوسط الذي برز فيه[2].

---

[1] آثرت الباحثة استخدام مصطلح الراوي على نظيره السارد كما فعل كثير من النقاد العرب، ومرد ذلك – كما يرى هؤلاء وتتفق الباحثة معهم– لعدة أسباب هي:

أ – ما لمصطلح الراوي من جذور قوية وراسخة في التراث العربي.

ب – ما يحف بهذا المصطلح في الثقافة العربية من معان تشي بالحرية في التصرف في الأخبار المنقولة بالزيادة أو الحذف أو التزوير أو غيرها.

ج ــ علاقة هذا اللفظ الاشتقاقية بأهم الفنون الأدبية في الوقت الحاضر، وهو فن الرواية.

– ينظر: ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية..عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري)، دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة الثالثة، 1997م، ص91، 92، ومحمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، الجمهورية التونسية، د. ط، 2001م، ص13، 14، ومحمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ودار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس تونس، الطبعة الأولى، 2003م، هامش (18)، ص246.

[2] ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ بيروت، الطبعة الثالثة، 2000م، ص12.

ورغم تنوع المنطلقات وتشعبها في تناول النصوص القصصية، فإن هناك شبه إجماع من النقاد المشتغلين في مجال السرد على "أن النص القصصي يقوم أساساً على مبدأ الوساطة، فلا يصلنا كلام المؤلف إلا عن طريق أعوان سرد يفوضهم عنه، فيكتسي كلامه صبغة تخيّليّة"[1]. فالرواية أشبه بمملكة ينشئها المؤلف، ثم يولي أمر إدارتها ومراقبة سكانها ومعرفة أحوالهم لراوٍ يختاره هو، وهذا الراوي إما أن يكون من داخل هذه المملكة أو من خارجها، إذ من حق "أي نص قصصي أن ينهض بروايته راوٍ سواء كان صريحاً ظاهراً في النص، أو مختفياً يسيّر دواليب القصة ويتحكم في تصاريفها من وراء حجاب"[2].

وإذا كان الراوي بهذه الأهمية في عملية البناء القصصي، يحق للبحث أن يتساءل عن ماهية الراوي وحقيقته في الدراسات النقدية الغربية والعربية على حد سواء، وعن الفرق بينه وبين المؤلف، وعن علاقته بالشخصيات وبالمروي له، وعن وظائفه في النص السردي. وسيجتهد هذا المبحث في الإجابة عن هذه الأسئلة على ضوء المنهج المختار.

## 2. مفهوم الراوي:

### (2- 1) مفهوم الراوي في الدراسات النقدية الغربية:

إن الانطلاق في تحديد مفهوم الراوي من الدراسات النقدية الغربية أملته الجهود التي قام بها النقاد الغربيون في الكشف عن النظم الداخلية للأعمال السردية، من خلال تناولهم لمكونات الخطاب التي يعد الراوي من أهم أقطابها.

وبالرجوع إلى معنى كلمة (Narrateur) عند المعجميين الغربيين نجد أنها تعني: الشخص الذي يروي النص أو يقوم بالسرد[3]. وهو وسيط فني بين الأحداث

---

[1] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص246.

[2] المرجع نفسه، ص247.

[3] ينظر: جيرالد برنس :

ــ المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م، ص158.

ــ قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م، ص134.

ومتلقيها وليس هو المؤلف بالضرورة[1]. فالراوي كائن متخيل تقمصه المؤلف والكلمة ذاتها (Narrateur) تؤكد هذه النتيجة، فهي في فقه اللغة تعني **(الممثل)**، واللاحقة (eur)، التي توجد في كلمات مثل: (acteur و conducteur و imprimeur ...إلخ) تومئ إلى الشخصية التي من وظائفها أن تفعل، أن تسوق، أن تطبع، وهنا أن (تسرد)[2].

وقد وقف النقاد والروائيون الغربيون المحدثون أمام هذه الأداة الفنية في النصوص القصصية، والتقوا حول ضرورة الالتفات إلى هذا العون السردي وأخذه بعين الاعتبار عند تحليل أي نص منها، وعلى ضرورة التمييز بينه وبين المؤلف[3]. فبارت مثلا يرى أن الراوي والشخصيات "بشكل جوهري هي كائنات من ورق"[4]. وهي بذلك لا تحيا إلا داخل عالمها القصصي، وبين دفتي كتاب. بينما ترى كيت فريدمان أن الراوي يشكل بنيوياً جزءاً من المحكي، وهو وسيط يوجد في الحاضر لنقل الوقائع الماضية[5]. وباعتبارها الراوي جزءاً من المادة المحكية تضع حداً فاصلاً بينه وبين المؤلف، كما تضع الحد نفسه بينه وبين الشخصيات عندما تفصل بينهما زمنياً فتعتبر الأول وسيطاً في الزمن الحاضر (أي حاضر السرد) ينقل ما وقع في الماضي (أي ماضي الحكاية)، وهي بالتالي تضع الراوي في منطقة وسطى بين المؤلف والشخصيات. وعلى الطريق نفسه يسير كايزير إذ يرى أن الراوي القصصي ليس هو المؤلف ولا الشخصية التخييلية، بل هو روح المحكي والخالق الأسطوري للعالم الروائي. فمنذ أول كلمة يخطها الروائي يخلق

---

[1] ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ــ لبنان، الطبعة الأولى، 1985م، ص111.

[2] ينظر: ولغ غانغ كايزير: من يحكي الرواية، ترجمة: محمد اسويرتي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الطبعة الأولى، الرباط، 1992م، ص113.

[3] ينظر: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص8-10.

[4] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي وآخرَين، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سابق، ص27.

[5] ينظر: جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، 1989م، ص23.

عالماً جديداً ومختلفاً، ومهما حاول أن يصف العالم الواقعي وصفاً دقيقاً، فإن هذا الوصف لن يكون نسخاً بل خلقاً لعالم جديد[1].

ويذهب جنيت، وهو من أهم المنظرين السرديين، إلى اعتبار أن الراوي ما هو إلا دور تخييلي، حتى لو اضطلع به المؤلف مباشرة، ويرى أن الخلط بين المؤلف وصنيعه ربما كان خلطاً مشروعاً في نمط القصص الوقائعي كالسيرة الذاتية أو الحكاية التاريخية، ولكن هذا الخلط يفقد مشروعيته عندما يتعلق الأمر بحكاية تخييليّة[2]. وهو بالتالي يفصل بين الراوي والمؤلف فصلاً تاماً حتى وإن تعلق الأمر بسيرة ذاتية أو حكاية تاريخية؛ إذ يَعُد ذلك من قبيل الخلط ولو منح هذا الخلط صفة المشروعية. أما بوتور فيرى أن الراوي شخص وهميّ، ولكنه يمثل المؤلف وشخصه داخل النص الروائي، فهو بمثابة الوسيط بين الحقيقة والوهم، ونقطة الالتقاء بين عالم الواقع وعالم الخيال[3].

وإذا كانت هذه بعض آراء النقاد الغرب في ماهية الراوي وحقيقته، فما هي حقيقة الراوي في الدراسات العربية الحديثة؟ وهل تأثر النقاد العرب بنظرائهم الغرب في تحديد مفهوم الراوي والكشف عن هويته في النصوص السردية؟

---

[1] ينظر: ولغ غانغ كايزير: من يحكي الرواية، مرجع سابق، ص117ــ 119.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرَين، منشورات الاختلاف، الطبعة الثالثة، 2003م، ص228.

[3] ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت ــ باريس، الطبعة الثالثة، 1986م، ص65، 66.

## (2- 2) مفهوم الراوي في الدراسات العربية الحديثة[1]:

بدأ الاهتمام بالعناصر السردية المكونة للخطاب القصصي عند العرب إبان ظهور النقد الحداثي المتشكل إثر حركة النقل للمناهج النقدية الغربية الوافدة، كالمنهج الشكلاني الروسي والمنهج البنيوي والمنهج الأسلوبي، وتحديداً من خلال ترجمة أعمال أهم منظري العلوم السردية لدى الغرب، كجيرار جنيت وفلاديمير بروب وبارت وتودوروف وغيرهم. وقد تناول النقاد العرب المحدثون عنصر الراوي في دراساتهم للنصوص السردية، وإن لم يحظ بالاهتمام الذي حظيت به بقية العناصر. و"مع تطور الكتابة الروائية والنظرة النقدية الملازمة لها ... ظهر ميل إلى وضع الكاتب خارج نصه، وبالتالي عدم المماثلة، أو عدم الربط التطابقي، بين الكاتب والشخصية الروائية. فالقص ليس بالضرورة قصّاً عن الذات، أي لا يقص الكاتب، حين يكتب رواية، عن شخصه. وعليه فالكاتب لا يمثل أياً من

---

[1] عرف العرب في الموروث السردي القديم عنصر الراوي، فكما كان هناك رواة للشعر ورواة للأنساب وآخرون للحديث، كان هناك رواة للقصص والأخبار. وقد استخدم العرب هذا العنصر في سردهم القصصي، وإن لم ينظروا إليه كأداة فنية. وهو أكثر المصطلحات السردية استعمالاً عندهم؛ لأنه كان الوسيلة التي اتخذوها لنقل أخبار أسلافهم وقصصهم وكل ما يتعلق بأمور حياتهم حيث كانت أكثر القصص تبدأ بعبارة: "قال الراوي"، التي يتنصل بها القاص من مسؤولية مصادر الحكاية ويعلق مصداقية ما ورد في الحكاية على عاتق الراوي، وقد عدّ الباحث الألماني (فريدريش ديرلاين) العرب رواة للحكاية الخرافية لا نظير لهم. وإذا كان الأصل في وجود الراوي هو الأدب الشفهي، فإن تقنية الراوي ظلّت باقية حتى عصر الكتابة، إذ جعل للراوي مكانة تفوق مكانة المؤلف نفسه، وشيئاً فشيئاً تكشّفت مراتبة واضحة بين الراوي والمؤلف، فالراوي يقول ما يحلو له، وإن كان ما يقوله مجافياً للواقع. أما المؤلف فإن مهمته هي أن يعيد ما يتلقّاه من الراوي، فكأن قدر الأخبار أن ينشئها أشخاص ويذيعها آخرون، فالقصص العربي لم يستطع التخلص من مرحلة النقل، وقد تجلّى ذلك في مسألة الإسناد التي ظلّت تمثل فيه أثراً بارزاً من طور المشافهة.

للتوسع في هذا الموضوع ينظر: محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، كلية الآداب، منّوبة ــ تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1998م، وعبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الثانية، 1996م، وناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية.. عصر الإبداع، مرجع سابق، وفريدريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، دار غريب، القاهرة، د.ت، وإبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ــ الجزائر، الطبعة الأولى، 2008م، وعبد الحميد الشلقاني: الأعراب الرواة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس ــ ليبيا، الطبعة الثانية، 1982م.

أشخاص قصته، أو – على الأقل– لا يمثل الكاتب تماماً أياً من أشخاص عمله الروائي"[1].

وبناء على ذلك وبإقصاء الكاتب عن نصه القصصي برز السؤال التالي: من الذي يروي القصة؟ لتكون الإجابة: إن الذي يروي القصة هو الراوي. ولكن ما حقيقة الراوي؟.

يعد الراوي عند النقاد العرب المحدثين عنصراً فنياً من عناصر البناء القصصي كالزمان والمكان والشخصيات والأحداث، وهو "ومن حيث هو راوٍ عنصر لا يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكونة لهذا العمل"[2]؛ إذ يمثل الراوي قطب الرحى الذي تدور به وحوله عناصر اللعبة السردية الأخرى فـــ" هو الذي يمسك بكل لعبة القص، وهو–والكاتب من خلفه– الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية من حيث إن هذا المنطق هو–في الوقت نفسه– منطق القول"[3].

أما عن حقيقة هذا العنصر الفني فإن كثيراً من النقاد السرديين العرب أجمعوا على أن الراوي هو "الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي. فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساساً. ويهتدى إليه بالإجابة عن السؤال "من يتكلم" ... ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه، ضرورة، من بصمات في الخطاب القصصي"[4]. وترى يمنى العيد أن الراوي هو مجموعة الشروط الأدائية التي تخوّل من يقوم بفعل الرواية أن يروي كما لو أنه فعلاً على علاقة فعلية صادقة بكل ما يروي، وهو أداة تقنية ووسيط يستخدمه الكاتب؛ ليكشف به عالم قصّه، وبه يستدعي الشخصيات، ويفسح لها

---

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت ــ لبنان، الطبعة الثانية، 1999م، ص88.

[2] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص114.

[3] المرجع نفسه.

[4] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر– تونس وأخريات، الطبعة الأولى، 2010م، ص195.

المجال لتتكلم عن ذواتها، وتمارس أفعالها في نطاق زمن هو زمنها الذي تصنع[1]. وفي الإطار نفسه يرى ناصر الموافي أن الراوي: "أداة فنية فاعلة، ووسيطة نسبيّاً، تهدف إلى خلق عالم مستقل، وقد تتسم بالثبات أو التحول"[2]. ويرى أن معنى الفاعلية هنا أنه يقوم بمهمة تشكيل العالم المتخيل وتنظيمه ليكون حاضراً في النص، وأما الوساطة فهي الحدود النسبية الفاصلة بين أفكار المؤلف وبين الأفكار التي يتضمنها العمل الأدبي، بحيث تكون للراوي درجة من الاستقلال تحميه من أن يتحول إلى نسخة مشوهة عن المؤلف[3].

أما سيزا قاسم، وهي من أوائل النقاد السرديين العرب المتبنين للمنهج البنيوي، اعتبرت الراوي في حقيقته "أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية"[4]، و"قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله"[5]. وهي بهذا المفهوم للراوي تبدو متأرجحة أو مترددة بين وضع الراوي داخل العالم المتخيل أو خارجه، كما يظهر خلطها بين حقيقة الراوي والدور الذي يؤديه في الخطاب أو الكيفية التي يقدم بها الحكاية والتي لا تحدده في ذاته بل تحدد نوعه.

وقد حاول عبد الرحيم الكردي وضع مفهوم للراوي في كتابه (الراوي والنص القصصي) الذي خصصه لدراسة هذا العنصر الفني، ومما وصل إليه أن الراوي تقنية فنية يستخدمها المؤلف في تقديم العالم المصوّر، وهو العنصر المهيمن على هذا العالم، والذي يقف في المنطقة الحدودية الفاصلة بين عالمين، العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية التي تتشكل في ذهن القارئ لهذا العالم عقب إتمامه عملية القراءة، والمنطقة الوسطى التي تقع بين المؤلف والشخصيات،

---

[1] ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص89- 96.

[2] ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية عصر الإبداع، مرجع سابق، ص95.

[3] ينظر: المرجع نفسه.

[4] سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984م، ص131.

[5] المرجع نفسه.

والأخرى التي تفصل بين القارئ والنص[1]. وهو بهذا المفهوم يقترب من مفهوم ميشال بوتور عن الراوي.

أما العمامي فيرى أن الراوي هو: "خالق العالم الروائي الوهمي، وهو المتصرف فيه والمتحكم في العلاقات التي تربط بين كل مكوناته"[2]. وهذا المفهوم للراوي يشبه إلى حد كبير مفهوم كايزير –وقد سبق عرضه– والذي يرى فيه أن الراوي هو الخالق الأسطوري للعالم الروائي.

وأما لطيف زيتوني فيعتبر أن في كل قصة مهما كانت قصيرة متكلم يروي الحكاية، داعياً المستمع إلى الإنصات إليها، وهذا المتكلم هو ما يطلق عليه مصطلح (الراوي). ويعتقد (زيتوني) أن لا حكاية بلا راو يرويها، ويرى أن الراوي إما أن يكون حقيقيّاً أو وهميّاً، فالأول هو الراوي الكاتب الذي يروي حدثاً تاريخيّاً أو سيرة ذاتية، أما الآخر فيظهر في القصص المتخيّل، وحينئذ ينفصل الراوي عن الكاتب، إذ لا يعود للكاتب الحق برواية الحدث فترويه شخصية خيالية هي (الراوي)[3]. ويبدو زيتوني في حدّه للراوي متأثراً إلى حد كبير بمفهوم جنيت عنه، وإن اختلف الأول عن الأخير في أن جنيت اعتبر الراوي دوراً تخييلياً حتى لو قام به المؤلف في حين أن زيتوني عد الرواة صنفين: أحدهما حقيقي، ويطلق عليه مصطلح (الراوي الكاتب)، ويظهر هذا النوع في القصص الواقعي، أما الآخر فوهمي، ويظهر في القصص المتخيل.

---

[1] ينظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص18.

[2] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص17.

– مما يلاحظ على تعريف العمامي أنه فصل بين ما أرادهما أن يكونا نعتاً ومنعوتاً، وبإدخال (أل) التعريف على كلمة (الوهمي) صارت نعتاً للعالم لا لـ (خالق)، وكان الأجدر به أن يقول: (الخالق الوهمي للعالم الروائي) فيتبع النعت المنعوت؛ لكيلا يحدث الخلط بين الراوي والمؤلف، فالمؤلف هو مَن مِن شأنه أن يخلق العالم الروائي الوهمي، ويوهم بأن من قام بعملية الخلق هو الراوي.

[3] ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي – إنكليزي – فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 2002، ص95.

ويرى محمد عزام أن الراوي هو "الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقة (كذا) أم متخيلة"[1] وهو "أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي"[2]، و"تقنية سردية يوظفها الروائي من خلال وجهة نظره"[3]. ويبدو عزام في حده للراوي متأثراً تأثراً كبيراً بسيزا قاسم، حتى أن مفهومه للراوي يكاد يكون تكراراً لمفهومها مع أنه لم يشر لها في مراجعه.

وأما سعيد يقطين فقد اعتبر الراوي ترهيناً سرديّاً، وصوتاً سرديّاً يقدم لنا من خلال الخطاب السردي، حتى وإن لم يكن محدّداً بشكل تشخيصي[4]. وبذا فقد اعتبر الراوي مجرد صوت سردي يقدمه الخطاب الروائي للمتلقي سواء أكان مشخصاً في هذا الخطاب باعتباره أحد شخصيات القصة المرويّة، أم لم يكن كذلك بأن كان راوياً من خارج الحكاية. وعلى النهج نفسه يسير عبد الله إبراهيم عندما عرّف الراوي بقوله: "هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهراً مخبراً داخل النص، ممن يتولى مهمة الإدلاء بكل تفاصيل عالم الرواية"[5].

يبدو من العرض السابق أن الراوي عند كثير من النقاد السرديين المتبنين للمنهج البنيوي لا يعدو أن يكون صوتاً أو عوناً سردياً توكل له مهمة الرواية أو السرد، فقد أطلقوا هذا المصطلح "على من ينهض بفعل الرواية معتبرين بشكل أساسي الدور الذي يقوم به دون اعتبار لنواح أخرى، وذلك على نحو ما فعلوه في تسميتهم للأحداث وظائف وللشخصيات فواعل أو عوامل مراعين في ذلك مبدأ

---

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2005، ص84.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه، ص92.

[4] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن ــ الصيغة ــ التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1993، ص383، 384.

[5] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص117.

المحايثة في الدراسة"[1]. وللخلاص من هذا الإطار الشكلي الذي أحاطت الدراسات البنيوية الراوي به يرى محمد الخبو أنه "يمكن التعامل مع الراوي بمقتضى إنشائية التلفظ بوصفه ذاتاً تسري آثارها في الكلام بأساليب شتى. وهي ذات تتحكم في الأشياء التي ترويها وتقومها وتكشف عن انفعالها بها، وهي لا تنفك تتغير بحسب المقامات التي ترد فيها"[2].

وفق ما تقدم عرضه يجد البحث شبه اتفاق بين نقاد العالمين: الغربي والعربي على أن الراوي عنصر تخييلي يخلقه المؤلف كما يخلق بقية عناصر عالمه القصصي الوهمي، وهو بذلك يبتعد عن أن يكون هو المؤلف الحقيقي للنص أو المؤلف الضمني له. فما الفرق بين الراوي وبين المؤلف الواقعي؟ وما حقيقة المؤلف الضمني؟

**3. الراوي بين المؤلف الواقعي والمؤلف الضمني:**

ميّز البنيويون في إطار تحليلهم لبنية النص السردي بين الراوي والمؤلف، وأجمعوا على أن المؤلف "كائن غير نصي يقيم خارج الكتابة التي كتبها، فوجوده متعال عن وجود من ينوّبه عنه في العمل الذي أنجزه في أغلب النصوص القصصية"[3]. ومن ثَم اُعتبِر الراوي كائناً متخيّلاً يبدعه المؤلف ليكون ممثلاً له داخل النص في حين يبقى هو خارجه، وهما بذلك مختلفان، فـ"الأول كائن ورقي والثاني مدنيّ، الأول ينشئ النص والثاني يكتبه على حد تعبير رولان بارت"[4].

وقد لخص بارت، في إطار حديثه عن علامات السرد، الآراء التي توصل إليها النقاد في خلافهم حول حقيقة المانح للسرد، هل هو الراوي، الكائن المتخيل، أم المؤلف، الكائن الحقيقي. وقد حصر هذه الآراء في ثلاثة تصورات: يرى التصور الأول أن السرد ليس سوى تعبير عن "أنا" خارج عنه، فهو تعبير عن المؤلف الذي يحمل اسماً يعيّنه، والذي يمسك القلم كل مرّة ليكتب قصة. أما

---

[1] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية، مرجع سابق، هامش (32)، ص249.

[2] المرجع نفسه، ص249.

[3] المرجع نفسه، ص314.

[4] عبد الوهاب الرقيق: في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، صفاقس ــ تونس، الطبعة الأولى، 1998، ص107.

التصور الثاني فيرى أن الراوي ليس إلا ضرباً من ضروب الوعي الكّلي، يبث القصة من وجهة نظر عليا، ويعلم من خلالها ما يجري في دواخل شخصياته، فهو داخلي بالنسبة لها، وخارجي في الوقت نفسه؛ لأنه لا يتماهى أبداً مع أي منها. وأما التصور الثالث والأخير، والذي يعد أحدث التصورات، ويمثله كل من هنري جيمس وسارتر، فينصّ على أن الراوي ملزم في سرده ألا يتجاوز علمه ومعرفته حدود علم الشخصيات ومعرفتها. وينعت بارت هذه التصورات الثلاثة بضيق الأفق؛ لأنها تجعل من الراوي والشخصيات كائنات واقعية من لحم ودم، بينما هي ليست في حقيقتها إلا كائنات من ورق، فمن يتكلم داخل النص ليس هو من يتكلم في الحياة، ومن يكتب القصة ليس هو من يرويها[1].

إن هذه الإشكالية وأمثالها ظهرت – كما أشار البحث سابقاً– مع تطور طرق بناء هيكل العالم الروائي المتخيّل وتنوعها؛ هذا التطور والتنوع الذي استدعى– كما يرى بعض النقاد– أن تتطور بمقتضاه آليات دراسة النصوص الروائية والقصصية بصفة عامة. ولعل من أهم التحولات التي طرأت على خارطة البناء القصصي، بل على قناة الاتصال خاصة "اختفاء الروائي نتيجة موقف ينادي بنفي شخصيته. وقد كان (فولتير) أول من نادى بهذا المبدأ حين قال: يجب أن يكون الروائي في عمله كالله في الكون: حاضر غائب"[2].

إن اختفاء الروائي عن عالمه الذي يصنع اقتضى حضور صنيعه (الراوي)؛ لينوب عنه في غيابه الحاضر، إن صحّ التعبير، وذلك حسب المسافة التي يصطنعها بين نفسه وبين رسوله الذي يصطفيه ليبلغ رسالته، هذه المسافة التي قد "تكون بعيدة إلى حد التناقض، وقد تكون قريبة إلى حد الانطباق النسبي، فالانطباق الكامل مستحيل"[3]؛ لأن المؤلف الروائي بمجرد أن يمسك قلمه ليلج به عالم قصه ويشرع في بناء هذا العالم يتجرد من حقيقته، وينفصل عن واقعه. وأبسط مثال على ذلك أن كل آباء العالم وأمهاته يدركون أنهم عندما يشرعون في سرد حكاية

---

[1] ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص26، 27.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص85، 86.

[3] ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية.. عصر الإبداع، مرجع سابق، ص95.

لأطفالهم يتحتم عليهم أن يتخلوا عن مواقفهم الحقيقية التي تتسم بالنضج والعقلانية، وأن يتحولوا إلى كائنات تعد العالم القصصي وعجائبه بالنسبة لهم واقعاً[1]؛ فالمؤلف "الذي يكتب رواية، وليس سيرة ذاتية لا بد له أن يتمثل شخصية راوٍ قادر على التشخيص، أو على صياغة عالمه المروي الذي ليس هو بالضرورة عالمه الشخصي؛ فمعرفة الشيء لا تعني معادلته مع الذاتي، أو تحويله إلى شخصي. أي لابد للكاتب من ممارسة دور فني يخوله تشكيل عالم قصه، وإقامة علاقاته الخاصة به، وذلك بشكل يوحي بحقيقة هذا العالم"[2].

ويرى تودوروف أن صورة الراوي، والتي يخلط في بعض الأحيان بينها وبين صورة المؤلف الواقعي، ما هي إلا صورة هاربة لا تتيح لأحد الإمساك بها أو حتى الاقتراب منها؛ فهي تضع على وجهها أقنعة مختلفة ومتضادة في الوقت نفسه، تتوزع ما بين صورة مؤلف حقيقي حاضر بلحمه ودمه، وبين شخصية روائية متخيلة[3].

وأما جنيت فيرى أن هناك فرقاً جوهرياً بين الراوي والمؤلف؛ بدليل أن الأول يعرف شخصيات الرواية وزمانها ومكانها، أما الآخر فإنه لا يعرفها بل يتخيلها، فالراوي في "رواية (الأب كوريو) ليس هو بلزاك، حتى وإن عبّر هنا أو هناك عن آراء هذا الأخير؛ لأن هذا (الراوي) ــ المؤلف امرؤ يعرف مدرسة (فوكير) الداخلية ومديرتها وطلبتها، في حين لا يقوم بلزاك إلا بتخيلهم"[4]

ويرى الموافي أن "الراوي شخصية وهمية تجتمع فيها شخصيات متعددة قد تصل إلى درجة التناقض في سماتها، وهذا التناقض يجعل المسافة بين الراوي والمؤلف كبيرة"[5].

---

[1] ينظر: ولغ غانغ كايزير: من يحكي الرواية، مرجع سابق، ص113.

[2] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص92.

[3] ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سابق، ص64.

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص228.

[5] ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية.. عصر الإبداع، مرجع سابق، ص125.

وإذا سلّمنا بأن الراوي ليس هو المؤلف، وأن المؤلف هو الذي يخلق الراوي كما يخلق بقية عناصر عالمه القصصي، فإن السؤال الذي يطرح الآن نفسه هو: لماذا يخلق المؤلف الراوي؟ ولم لا يقوم هو بمهام الراوي ووظائفه؟

يرى الكردي، والباحثة توافقه فيما ذهب إليه، أن السبب في وجود الراوي، وقيامه بدور النائب عن المؤلف مردّه إلى الأدب الشفهي، الذي يواجه فيه القاص مستمعيه مواجهة صريحة لا خفاء فيها فيحدثهم عن أحداث وقعت في غابر الأزمان وسالف العصر والأوان، وأخرى وقعت في بلاد الهند أو السند، وهم يعرفون تاريخ ولادته، ويعرفون أنه لم يفارق داره ولم يكن في يوم من الأيام رحالة يجوب البلاد شرقاً وغرباً وليس من المعمرين الذين عاصروا جيلاً لم يعشه مستمعوهم؛ وحينئذ يحتاج إلى توثيق ما يرويه من أخبار وحكايات والتنويه إلى مصادر المعرفة التي استقاها منها ليحمل مستمعيه على تصديقه، فلا يجد مفرّاً إلا بإلقاء المسؤولية على عاتق شخصية تخييلية تتصدر الحكي وتضطلع بعبء الرواية[1].

أما في الأدب الكتابي فإن إسناد الأثر الأدبي إلى كائن وهمي لا وجود له في عالم الواقع يجعل له كياناً مستقلاً عن هذا العالم، ومعبّراً عن واقع داخلي يتشكل داخل النص ليس من الضروري أن يوضح بالرجوع إلى الواقع المشاهد، وبظهور هذا الكيان الذي يستمد وجوده الفعلي من الوظيفة الأدبية المناطة به، ينتقل اهتمام القارئ من الشكل الوثائقي للعمل الأدبي إلى مظاهر العمل الشخصي فيه[2]، أي يتحول الاهتمام من خارج العمل إلى داخله. فالمؤلف عندما يخلق راوياً لعمله الروائي إنما يحاول الإيهام بواقعية عالمه الذي يخلقه، وباستقلالية هذا العالم وقدرته على أن يظهر وكأن من يقطن هذا العالم ما هم إلا أصحابه وصانعوه. يتراجع الكاتب ويتقدم الراوي كوسيط يأتي بالشخصيات ليمنحها القدرة على ممارسة أفعالها، ويفسح لها مجال الكلام عن ذواتها. وكلما تضخمت معرفة

---

[1] ينظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص9.

[2] ينظر: محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي (دراسة)، الدار العربية للكتاب، ليبيا ــ تونس، الطبعة الثانية، 1982، ص32.

الراوي وزادت نسبة تدخله في العالم المروي، انكشفت لعبته ليبدو كاتباً لا يحسن التعامل مع هذا العالم، فيفقد العمل فنّيته ومصداقيته؛ لأن فنية العمل لا ترتبط بمصداقية الكاتب أو المؤلف، بل بقدرته على تحويل مصداقيته إلى مصداقية منفصلة عنه، قائمة في عمله لا في واقعه[1].

وإذا كان وجود الراوي يعني غياب المؤلف، فهل يمكن أن يكون غياب المؤلف غياباً مطلقاً؟

يرى بعض النقاد أن التمييز بين الراوي والمؤلف من شأنه أن يقتل المؤلف ويحكم عليه بالغياب المطلق والدائم، ولكن الحقيقة أن هذا التمييز مع دقته "لا يغيّب المؤلف أو يميته؛ لأن المؤلف موجود في مكان ما داخل النص... إنه يتموقع خلف مجموعة القيم التي يبثها النص؛ لأن الرواية ليست أبطالاً يتصارعون، وأحداثاً تروى، وسرداً يقرأ لإزجاء وقت الفراغ. إن هناك قيماً وأفكاراً محددة يراد لها الذيوع، ... واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كلّها أدوات تذاع من خلالها هذه القيم والأفكار"[2].

كما أن المؤلف وإن حاول هو نفسه التخفي وعدم الظهور في عمله بارتدائه أقنعة مختلفة، فإن أيّ قارئ مستنير يدرك أنه حاضر في السرد رغم تخفّيه، فهو في حضوره كالمخرج السينمائي، والساذج وحده هو الذي يتعامل مع شخصيات الشريط السينمائي من غير التفكير في المخرج الذي يعد المسؤول الأول عن كل حركة وصوت ولقطة في الشريط، والذي يفهم السينما ويعي لعبتها يرى المخرج من خلال الممثلين والممثلات؛ حيث هو في الحقيقة هم، وهم هو[3]. وفي هذا المعنى يقول ميشال بوتور: "يعلم كل منا أن الروائي يبني (أشخاصه)، شاء أم أبى، علم ذلك أو جهله، انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصته ويحلم من خلالها بنفسه، وأن

---

[1] ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص92، 93.

[2] أحمد صبرة: جوانب من شعرية الرواية، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء 1997، ص46، 47.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998، ص207.

القارئ لا يقف موقفاً سلبياً محضاً، بل يعيد من جديد بناء رؤيا أو مغامرة ابتداء من العلاقات المجتمعة على الصفحة، مستعيناً هو أيضاً بالمواد التي هي في متناول يده، أي ذاكرته، فيضيء الحلم الذي وصل إليه بطريقته هذه كل ما كان يغشاه شيء من الإبهام"[1].

لعل هذا الحضور المتخفّي للمؤلف الواقعي دعا بعض النقاد، وأبرزهم (واين بوث)، لكي يطلقوا عليه مسمّى آخر هو (المؤلف الضمني)[2]، وقد أخذ بوث إشارته التي وصل بها إلى مبدأ التمييز بين المؤلف الواقعي والمؤلف الضمني "من النقاد الأمريكيين الذين هاجموا ما أطلقوا عليه المغالطة المقصودة، وأكدوا على أن السيرة الذاتية للمؤلف الحقيقي ليست ملائمة في النقد، وفي حالة القصد من الصعب الوصول إليه"[3].

ويرى جاب لينتفلت أنه "في نفس الوقت (كذا) الذي ينتج فيه المؤلف الواقعي عمله الأدبي، ينتج أيضاً صورة أدبية مسقطة عن ذاته"[4]، وهي ما يطلق عليه بوث (المؤلف الضمني). وإذا كان المؤلف الواقعي يتمتع بوجود مجاوز للنص، فإن المؤلف الضمني ينتمي إلى دواخل العمل الأدبي، دون أن يكون مشخصاً فيه، وهو يمثل المعنى العميق والدلالة الكلية للعمل الأدبي، وبوصفه (ذاتاً مبدعة) أو (وعياً مؤلفاً) فإنه يمثل الجانب المجهول في المؤلف الواقعي، ذلك الجانب الذي يسعى هذا الأخير إلى اكتشافه والكشف عنه بواسطة الإبداع الأدبي[5].

وإن أقرّ لينتفلت بوجود المؤلف الضمني، واستنتج الفروق التي تفصل بينه وبين المؤلف الواقعي، فإنه في محاولته للبحث عن المؤلف الضمني في رواية

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص64.

[2] المؤلف الضمني عند بوث (Booth)هو المؤلف المجرّد عند شميد (Schmid)، والأنا الثانية عند تيلوتسون (Tillotson)، والأنا الروائية الثانية عند برانس (Prince).

ــ ينظر: جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، ضمن كتاب طرائق تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص88.

[3] روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ترجمة: أحمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية للنشر، الإسكندرية، د.ط، 2009، ص124.

[4] المرجع السابق، ص88.

[5] ينظر: جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، مرجع سابق، ص88، 89.

(الغريب) لألبير كامو وقع في إشكال دفعه للتساؤل عن مدى بطلان التمييز بين المؤلف الضمني والآخر الواقعي. ومع ذلك فهو يرى أن التفريق بينهما أساسي سواء تعلق الأمر بنظرية السرد بوجه عام أو التحليل الإجرائي للنصوص السردية بصفة خاصة[1].

وقد رفض بعض النقاد العرب مصطلح (المؤلف الضمني)، ومن هؤلاء محمد العمامي وعبد الملك مرتاض؛ إذ يرى الأول "أن الكاتب المجرد أو الضمني هو نفسه المؤلف الواقعي. فالمؤلف يتوسل بالأدب إلى تجاوز ذاته واستكشاف الجوانب المجهولة في شخصه، وإلى التعبير من جهة أخرى عن رؤية للعالم قد تكون منسجمة مع السائد والمألوف وقد تختلف عنها إن جزئياً أو كلياً"[2]. وهو في ذلك-على حد قوله- يتفق "مع جينات الذي انتهى انطلاقاً من قولة بروست ومن مثال بلزاك إلى أن الكاتب المجرد هو نفسه الكاتب الواقعي باعتبار أن (الأنا العميقة) أو (الكاتب المجرد) هما أصدق صورة عن الكاتب الواقعي"[3].

أما مرتاض، وهو من أشد الرافضين لمصطلح ( المؤلف الضمني)، فيقول: "ثم ما هذا الشيء الذي يطلقون عليه المؤلف الضمني؟ وهل هناك مؤلف ضمني ومؤلف غير ضمني في مجال التأليف؟ ولم يقال لمؤلف الرواية (مؤلف ضمني)، أي مؤلف وهمي؛ أي لا مؤلف! ويعترف لباقي المؤلفين الذين يكتبون النقد والمقالة، وسوى ذلك من الأجناس والأشكال بصفاتهم الإنسانية التي يتمتعون بها؟ ولم لا يكون بناء على هذا المنظور النقدي العجيب كل المؤلفين على الأرض، وعبر كل الكتابات مؤلفين ضمنيين، هم أيضاً؛ فيتحول الأدب المكتوب كله إلى وضع الأدب الشفوي، بحيث لا كاتب يمسي كاتباً لشيء، وبحيث يمكن أن يحرم من حقوق التأليف، وذلك على أساس أنه ليس هو المؤلف الحقيقي أو المادي،

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص91.

[2] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص11، 12.

[3] المرجع نفسه، هامش (1)، ص12.

ــ باتفاق العمامي مع جينيت في أن المؤلف الضمني هو صورة عن المؤلف الواقعي يثبت ما حاول نفيه، وهو أن المؤلف الضمني ليس هو نفسه المؤلف الواقعي بل صورة عنه.

بتعبير رولان بارط، الذي كتب ونسج؛ وإنما هي شخصية أخرى اندست فيه، أو اندس فيها"[1].

وقد آثرت الباحثة أخذ النص رغم طوله؛ لأن النص يترجم شدة رفض الناقد واستنكاره لمصطلح المؤلف الضمني. وربما جانبه في ذلك الصواب؛ فمن قال بوجود المؤلف الضمني لم ينكر وجود المؤلف الواقعي، ولكنه اعتبر أن الأول بمثابة الذات الثانية للمؤلف الواقعي، والتي تتموقع داخل النص في حين يبقى الآخر خارجه. كما أن الضمنية أو التجريد لا تعني أبداً الوهمية، ومقارنة جنس الرواية بغيره من الأجناس الأخرى لا يثبت بحال من الأحوال؛ لأن الرواية إنما هي فن يقوم على التخيل، وهو ما لا تقوم عليه الأجناس الأخرى التي ذكرها عبد الملك مرتاض، يضاف إلى ذلك أنّ الإقرار بوجود المؤلف الضمني لا يسلب المؤلف الواقعي أحقية امتلاك عمله حيث إن اسمه موجود على غلافه؛ وإنما هو- كما يرى لنتفلت- وسيلة لتفادي أن تقود المماثلة بين الاثنين إلى (البيوغرافية) التي يستحيل فيها التحليل إلى ترجمة للكاتب وعصره وحياته فيُهمَل التحليل المحايث للنص باعتباره بنية فنية[2].

ويخلص البحث إلى أن الفرق بين الراوي والمؤلف الواقعي والمؤلف الضمني هو أن الأول شخصيّة تخيلية تحيا داخل العالم الروائي الوهمي، أما الثاني فهو شخص واقعي يعيش داخل عالم مادي هو عالم الواقع، وأما الأخير فهو ليس شخصية تخيلية ولا شخص واقعي بل أفكار ورؤى وقيم تطرح داخل الأثر الأدبي في حين يتموقع من يبثها خارجه. كما أن البحث وإن أقرّ بوجود المؤلف الضمني من حيث المفهوم كذات ثانية للمؤلف الواقعي، فإنه يرفض أن يُعبَّر عن هذه الذات بمصطلح المؤلف الضمني؛ لما في هذا المصطلح من إيحاء بالانفصال التام بين الاثنين مما أدى إلى إنكار بعض النقاد له، والحال أنهما متعالقان، إذ المؤلف الواقعي حاضر في النص ولكن ليس كوجود مادي أو تخييلي، وإنما كأفكار وقيم تطرح من خلال النص عن طريق اللغة؛ حيث إن اللغة تجبرنا "على اتخاذ أسلوب

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص207، 208.

[2] ينظر: جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ص90.

معين يعلن عن انتمائنا إلى مجموعة اتصالية معينة، كما أننا نجعل أنفسنا نشير بشكل محتوم إلى منظورنا في الموضوعات التي نتحدث فيها أو نكتب عنها"[1]، والكلام الذي يحتويه النص إنما انتقاه المؤلف من المخزون الذهني للجماعة التي ينتمي إليها، ولن يكون هذا الكلام إلا ظلاً لصاحبه وترجمة لذاته. فإذا كان للمؤلف الواقعي وجود مادي من حيث اعتباره إنساناً من لحم ودم ينتج النص، فإن الآخر صورة للأول تعكسها اللغة ويكتشفها القارئ؛ إذ النص بمثابة المرآة التي تعكس صورة المؤلف الحقيقي.

وإذا كان الراوي كائناً تخييليّاً يخلقه المؤلف كما يخلق بقية عناصر سرده، فما الفرق بين الراوي والشخصية؟ وهل يمكن أن يكون الراوي شخصية من شخصيات القصة المروية؟

[1] روجرفاولر: اللسانيات والرواية، مرجع سابق، ص121.

## 4. بين الراوي والشخصية الروائية[1]:

الشخصية عنصر مهم من عناصر البناء القصصي، وقد حظيت باهتمام كبير من قبل النقاد السرديين، حيث اعتبرها بعضهم "أهم مكونات العمل الحكائي؛ لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[2].

وإن تضاربت الآراء حول كون الشخصية كائناً واقعياً أم ورقيّاً، فإنّ البحث وإن لم ينكر واقعيتها تماماً في كونها كائن حيّ من لحم ودم، إلا أنه يقرّ بما أقرّ به البنيويون، بأن الشخصية تفقد حضورها البشري ودلالتها الاجتماعية حين تتحول إلى كائن آخر يتجسد تشكيليّاً وجماليّاً على الورق، ولا وجود له إلا في

---

[1] فرّق كثير من النقاد العرب في إطار تحليلهم للنصوص السردية بين مفهومي الشخص والشخصيّة، وجعلوا (الشخصية) مرادفاً عربيّاً للمصطلح الغربي (Personnage)، واعتبروا أن الشخصيّة ليست شخصاً، بل هي نتاج اللغة ولا وجود لها خارج النص؛ ومردّ ذلك أن المنطق الدلالي للغة العربية المتعارف عليه بين الناس يقتضي أن يكون (الشخص) هو الفرد المدني المسجل في البلدية، الذي من شأنه أن يحيا في عالم الواقع، يولد فعلاً ويموت حقّاً، بينما مفهوم (الشخصية) في اللغة العربية لا يخلو من عموميّة المعنى وزئبقيّة الدلالة. ومن ثمّ مُحّض هذا المصطلح للعنصر الأدبي، الذي يطفر في العمل السردي كواحد من معطيات اللغة التي تستلهم الخيال للنهوض بالحدث.

وقد اعتبر بعض النقاد أن الشخصية هي نتاج العلاقة بين عنصرين هما: الشخص، وهو الفرد الذي يسند له دور معيّن في العمل الخيالي (القصصي)، والدور وهو الوظيفة التي يقوم بها الشخص في ذلك العمل. كما فرّق آخرون بين ما أسموه (الشخصية الروائية) و(الشخص الروائي)، فاعتبروا الأولى عامة لها قوانينها التي تقنّنها في أي عمل سردي، أما الثانية فخاصة يراد بها شخص معين في رواية معينة، ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان، تلامس الخاص بالعام.

ــ ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص114، وعبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، مرجع سابق، ص75، ومحمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة و معجم إنجليزي عربي)، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1996، ص9، وناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ بيروت، الطبعة الأولى، 2009، ص61، ومحمد عزام: شعرية الخطاب السردي، مرجع سابق، ص11.

[2] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص87.

المادة المتخيلة التي صاغها ذهن المبدع[1]، فتنتقل من طور الشخص إلى طور الشخصية.

وما يهم البحث هنا هو العلاقة التي تربط الراوي بالشخصية، أما مفهوم الشخصية وأنواعها ووظائفها فهذا مما قيل فيه الكثير، وليس مجال ذكره هذه الدراسة[2].

---

[1] ينظر: محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق")، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ــ اللاذقية، الطبعة الأولى، 2008، ص171.

[2] استقطب مفهوم الشخصية، وكل ما يتصل به من مفاهيم الفكر الأدبي منذ أرسطو حينما علّق أهمية على الفاعل وهو يفعل أو يتكلم، وحتى الآن، وأجمع المشتغلون في مجال النقد الأدبي على أن مفهوم الشخصية من أعسر إشكاليات النص السردي وأعقدها، ولعل أبرز عوامل غموض مفهوم الشخصية ما يطلق عليه شارل بودلير(Charles Baudelaire) بأخوّة الفنون، حيث تشترك في استخدام مقولة الشخصية وتوظيفها فنون أدبية متنوعة. وقد احتلت الشخصية مكاناً بارزاً في الرواية الواقعية فكانت محور الأهداف باعتبارها أساس بناء الرواية وسبب نجاحها، وهيمنت على آليات السرد بسبب بروزها والاهتمام الزائد من قبل الروائي بوصف قسماتها الخارجية واستبطان أغوارها الداخلية، أما في الرواية الجديدة فلم يعد للشخصية هذه السطوة إذ غدت قضية لسانية وكائناً ورقياً لا وجود له خارج النص. وقد تطور مفهوم الشخصية من ربط الشخصية بالشخص الذي تمثله إلى ربطها بالدور الذي تقوم به، أو الوظيفة المناطة بها، أو بمعطى لغوي أو سردي، فارتبط مفهوم الشخصية بمفهوم البطل عند الناقد الروسي توما شفسكي(Toma Chevski)، وظهرت العناية بالدور الذي تقوم به مع الباحث الروسي فلاديمير بروب(Vladimir Propp)، وبدأ الربط بين الشخصية القصصية والفاعل مع الدراسات اللسانية، أما مفهوم العامل فقد ارتبط به مفهوم الشخصية عند الناقد الفرنسي غريماس (Greimas)، الذي استفاد في تحديده للعامل من الدراسات الميثولوجية، كما ربط الناقد الفرنسي كلود ليفي شتراوس(Claude Levi Strauss) مفهوم الشخصية بالبنية العقلية، وأشار تودوروف إلى أن الشخصية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة التي تمر بها القصة، ويقصد بالحالة مرحلة حدثية تعيشها الشخصية من توازن إلى اضطراب إلى اختلال للتوازن، فتغيير، فتوازن جديد، في حين ربط فيليب هامون مفهوم الشخصية بالعلامة، وقد قسم العلامة إلى دال يشمل السمات، ومدلول يتعلق بالمعنى.

ــ ينظر: ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال العربية، مرجع سابق، ص56ــ 73، وعدالة محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة ــ دولة الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، 2006م، ص59، 60، وسعيد يقطين: قال الراوي، مرجع سابق، ص87ــ 89، وحميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص23ــ 31، وعبد الوهاب الرقيق: في السرد، مرجع سابق، ص126. وجان إيفان تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1993م، ص191، وعفاف عبد المعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية (دراسة في واقعية القاع)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2007م، ص297.

يجمع النقاد السرديون على أن ثمة علاقة جدلية تربط بين الراوي والشخصيات الروائية في أي عمل سردي، فالنص القصصي لا يتكون فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه الراوي، بل من تتابع وتناوب خطابي الراوي والشخصيات[1]، ولعل الفرق بين الخطابين "كامن في أن خطاب الراوي خطاب تسرد فيه الأحداث، وأن خطاب الشخصية خطاب تساق فيه الأقوال ...، ولكن اختلاف خطاب عن آخر لا يعني استقلال الواحد منهما عن صاحبه، فخطاب الشخصية لا يوجد خارجاً عن نطاق خطاب الراوي، وقول الراوي يحتل درجة سردية تسبق الدرجة السردية التي تحتلها الشخصية"[2]؛ ولذلك فإنه إذا كان بإمكان الراوي تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص، فإن العكس لا يستقيم بحال من الأحوال، حيث إن الشخصية تعبّر دائما عن موقفها الذاتي ورؤيتها الخاصة إزاء الأحداث المروية[3].

والراوي في النص السردي إما أن يكون خارجاً عن الحكاية التي يرويها، وإما أن يكون طرفاً فيها شاهداً على أحداثها أو مشاركاً في صنعها، و"المهمة الرئيسة للراوي الخارجي هي سرد القصة، بينما مهمة الراوي الداخلي المشارك هي عرض القصة، أما الراوي الداخلي المراقب فيقوم بالمهمتين معاً، فيغلب السرد على العرض حين تكون المسافة بينه وبين شخصيات القصة وأحداثها بعيدة، بينما يبرز العرض حين تكون المسافة قريبة"[4].

أما الشخصية الروائية فلا يمكن إلا أن تكون داخل الحكاية "لكنها قد تمكّن من الكلام والرؤية، والراوي هو الذي يسرد أفعالها وينقل كلامها، وقد ينزل لها عن الرؤية فتأتي الأحداث والشخصيات منعكسة في مرآتها"[5]. وهذه الاستقلالية التي يمنحها الراوي للشخصية "لا يمكن إلا أن تكون نسبية؛ لأنها من صنع الراوي. وكذا الشأن بالنسبة إلى أفعالها والفضاء الذي تتحرك فيه. ولعل من مقتضيات الفن

---

[1] ينظر: جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، مرجع سابق، ص98.

[2] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص348، 349.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص95.

[4] ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية..عصر الإبداع، مرجع سابق، ص99.

[5] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص109.

أن يخلق الراوي المسافة الضرورية بينه وبين شخصياته حتى تكون أصواتاً حرة، حرية نسبية لا محالة، ولكنها كافية لتفعل وتقول وتفكر انطلاقاً من طبيعتها وخصوصياتها"[1].

ويرى الكردي أن الراوي في صورته الخالصة من أي شائبة، الراوي المثالي، أو الراوي في (درجة الصفر) ينتمي إلى عالمين، هما: عالم الأقوال، وعالم الرؤية التي ترصد منها حياة العالم الروائي الوهمي بكل عناصره، بينما تنتمي الشخصيات إلى عالم الأفعال التي تصنع تلك الحياة[2].

وقد يكون الراوي بطل القصة التي يرويها، وهو بالتالي شخصية من شخصيات القصة. وغالباً ما يختار في هذه الحالة السرد بضمير المتكلم، ويطلق عليه حينئذ مصطلح (الراوي المتكلم)، أو (الراوي البطل)، أو (أنا ــ الشخصية) حيث "يقوم بدور مزدوج: بطولة القصة ورواية النص"[3]. وإن بدا الراوي في هذه الحالة هو البطل نفسه، فإن إعادة النظر والنقد تكشف أن "هذا الراوي ليس، مع مسافة الزمن، هو تماماً البطل؛ ذلك أن الراوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الراوي وقد وقعت أفعاله في زمن مضى ... وعليه، وإذ يصير البطل الشخص راوية، لا يعود الراوي هو الشخص البطل، بل قل إن الراوي الذي يروي هو الذي يخلق من شخصه الذي كان، والذي يعيد النظر فيه الآن بطلاً"[4]، فـــ(أنا الراوية) و(أنا المروية) مفصول بينهما، إذ هما مختلفان بحكم السن والتجربة، وهذا الاختلاف يسمح للأول بأن يتناول الثاني بنوع من التفوق المعرفي سواء أكان هذا التناول بهدف التعاطف معه أم التهكم به[5]. وهكذا وما إن تتحول

---

[1] المرجع نفسه، ص339.

[2] ينظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق،ص17.

[3] ناصر عبد الرازق الموافي، القصة العربية.. عصر الإبداع، ص121.

[4] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص94.

[5] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص262.

الذات المتلفظة إلى ذات للملفوظ "حتى تصير الذات التي تتلفظ ذاتاً أخرى، فالحديث عن النفس يدل على أن النفس ما عادت هي هي"[1].

يمكن للراوي – إذن– أن يكون شخصية من شخصيات القصة أو لا يكون، فهو يحتل المنطقة الفاصلة بين المؤلف والشخصيات، وكلما اقترب من الشخصيات، تضاءلت صورته واختفى صوته فابتعد عن المؤلف، أما إذا اقترب من المؤلف، يحدث العكس فتتعاظم صورته، ويظهر صوته، ومن ثم يبتعد عن الشخصيات، فيغلب في الحالة الأولى العرض على السرد، ويحدث العكس في الحالة الثانية.

بناء على ما تقدم ندرك أن وجود الراوي، وإن كان أمراً حتمياً في أي عمل سردي، لكنه لا يغني عن وجود الشخصية؛ "لكون الشخصية تمثل جانباً حيوياً مهماً في العالم المحكي، فضلاً عن اضطلاعها – في بعض الأحيان– بمهام الراوي ذاته أو المروي له كذلك ...؛ لذلك كانت الشخصية وسيطاً مهماً بين الراوي والمروي له، إذا لم تكن هي واحداً منهما بالفعل"[2].

وإذا أقرّ البحث بأن كل تعبير كنشاط نطقي لابد –كما ترى يمنى العيد–أن يكون ثنائي المنبت؛ حيث إن كل متكلم هو، في الوقت نفسه، مستمع، وكل مستمع هو، في الوقت ذاته، متكلم؛ إذ الكلام مخاطبة وتوجه، إصغاء لنطق ونطق، تخاطب وحوار[3]– فإنه سيقر بناء على ذلك بوجود المروي له عند وجود الراوي. وإذا استبان البحث العلاقة بين الراوي والشخصية، فلابد له أن يستبين علاقة الراوي بالمروي له، وقبل ذلك أن يكشف حقيقة المروي له؛ لأن مثلث الخطاب الروائي لا يكتمل –من وجهة نظر السرديين– إلا بوجود أضلاعه الثلاث:

---

[1] تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ــ المغرب، الطبعة الأولى، 1987،ص57.

[2] عشتار داود محمد: الإشارة الجمالية في المثل القرآني (دراسة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص154.

[3] ينظر: يمنى العيد: الراوي: الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت ــ لبنان، الطبعة الأولى، 1986، ص22.

الراوي، والمروي، والمروي له. فما حقيقة المروي له؟ وما العلاقة بينه وبين الراوي؟.

### 5. بين الراوي والمروي له[1]:

إذا كان وجود الراوي يستلزم وجود المروي له، فإن "المروي له أكثر خفاء وانسيالاً من الراوي؛ ولذا فمن الصعوبة الإمساك به أو تثبيته، وربما كان ذلك سبب قلة الدراسات حوله"[2]. ويرجع جيرالد برنس في مقدمته لدراسة المروي عليه سبب الافتقار إلى العناية بالمروي له إلى خصوصية النوع السردي نفسه، فالبطل في الرواية غالباً ما يتخذ دور الراوي، وليس هناك بطل يتقمص شخصية المروي له، كما أن مسؤولية الراوي في الرواية أكبر من مسؤولية نظيره الذي يتوجه إليه بالخطاب؛ ومن ثم استقطب الراوي خلافاً للمروي له عناية الروائيين والنقاد على حد سواء[3].

أما عن أهمية حضور المروي له في السرد، فيرى برنس أن "السرد بأسره سواء أكان شفوياً أم مكتوباً، وسواء أكان يحكي قصة أم يروي سلسلة بسيطة من

---

[1] يطلق على المروي له مصطلح المروي عليه كذلك؛ باختلاف حرفي الجر، وكلا التركيبين صحيح؛ إذ ورد في لسان العرب: يقال: روّى فلان فلاناً شعراً إذا رواه **له** حتى حَفِظه للرِّواية عنه. وقال الفرزدق:

أما كان في مَعْدانَ والفيلِ شاغِلٌ لِعَنْبَسَة الرَّاوي **عليَّ** القَصائدَا؟.

ــ ينظر: ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2003، ص311، 312.

وقد حاولت بعض الدراسات التفريق بين المفهومين، فاعتبرت مفهوم المروي له أوسع وأعم وأكثر شمولاً من مفهوم المروي عليه، ورأت أن الأخير ليس إلا جزءاً من الأول أو بعضاً منه، باعتبار أن الأول منهما يمكن أن يشير إلى المروي عليه، أو القارئ الضمني الواقعان داخل النص، ويمكن أن يشير في الوقت ذاته إلى القارئ الحقيقي الواقع خارج النص. أما المروي عليه فيقتصر على الواقع داخل النص حيث تتم عملية رواية الأحداث "عليه" مباشرة من قبل الراوي.

ــ ينظر: مهدي صلاح علي حسن: أنماط البث والتلقي في الخطاب الروائي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة ــ دولة الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، 2006م، ص272.

[2] ناصر عبد الرازق الموافي:القصة العربية..عصر الإبداع، مرجع سابق، ص96.

[3] ينظر: جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1999، ص52.

الأفعال في وقت محدد – لا يفترض فقط (على الأقل) راوياً معيناً، بل يفترض أيضا (على الأقل) مروياً عليه (Narratee) معيناً"[1].

ومن حيث مفهومه اتفق كثير من العلماء بصناعة القصص على أن المروي له "عون سردي يتنزّل في المستوى السردي الذي يتضمن الراوي، وهو خلق تخييلي في النص، يوجد مع الراوي مضمراً أو معلناً"[2]، وهو مثل الراوي "يمكن أن يمثل شخصية من الشخصيات، ويلعب دوراً أقل أو أكثر أهمية في الوقائع والمواقف المروية"[3]. وبين الراوي والمروي له تقوم علاقة جدلية دائماً، وغالباً ما لا تبرز صورة المروي له في النص السردي إلا بشكل غير مباشر وذلك من خلال مناداة الراوي له[4].

المروي له – إذن – بناء سردي محض كالراوي تماماً، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه، وعليه يجب ألا يخلط بينه وبين القارئ الواقعي، فكما أن الراوي ليس هو المؤلف، فإن المروي له ليس هو القارئ الواقعي؛ حيث يلعب الأول دوراً تخيليّاً يمارس داخل العالم الروائي، أما الآخر فيمارس دوراً فعليّاً كشخص يعيش عيشة مستقلة في العالم المادي، وليس بإمكاننا نحن القراء أن نتماهى مع المروي لهم التخييليين، كما أن أي راوٍ داخل العالم المتخيل ليس بمقدوره أن يخاطبنا، أو حتى أن يفترض وجودنا[5].

وفي الفرق بين الاثنين (القارئ والمروي له) يرى لطيف زيتوني بأن الأول هو من يقرأ الكتاب، وله حرية القراءة كيفما يشاء، دفعة واحدة أو بتقطع، بدءاً

---

[1] المرجع نفسه، ص51.

[2] علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر صفاقس الجديدة، وكلية الآداب منوبة، الجمهورية التونسية، الطبعة الأولى،2003، ص32.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، مرجع سابق، ص143.

[4] ينظر: جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، مرجع سابق، ص91.

[5] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص268، وتزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص58، وجاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، مرجع سابق، ص95، وجيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، مرجع سابق، ص143، والسيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ــ مصر، د.ط، 1998م، ص167، 168.

من أول الكتاب أو من نهايته، بينما الآخر هو من يسمع الحكاية، وكما يقرر الراوي سردها[1].

وإذا كان هذا هو الفرق بين المروي له والقارئ الواقعي، فما الفرق بينه (أي المروي له) وبين القارئ الضمني؟

كما في كل نص قصصي مؤلف ضمني يوجد في المقابل قارئ ضمني[2]، وهذا القارئ يختلف من جهة عن القارئ الواقعي، ويختلف من جهة أخرى عن المروي له. فإذا كان القارئ الواقعي يتمتع بوجود مجاوز للنص كمقابله المؤلف الواقعي، فإن القارئ الضمني كالمؤلف الضمني[3] أيضاً يتنفس داخل العمل الأدبي ويلعب دوراً مفترضاً فيه، دون أن يكون مشخّصاً بشكل مباشر أو بصورة صريحة[4]. وهذا القارئ الضمني يختلف كذلك عن المروي له؛ حيث يمثل الأخير "جمهور الراوي، ويوجد في النص على هذا الأساس، أما (القارئ الضمني) فيمثل جمهور المؤلف الضمني، ويتم استنباطه من النص ككل"[5].

ويرى برنس أن التمييز بين المروي له والقارئ الضمني قد يكون إشكالياً ومعقداً في حالة الخفاء التام للمروي له، في حين يكون هذا التمييز واضحاً

---

[1] ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص151.

[2] يطلق النقاد مصطلحات أخرى على (القارئ الضمني) منها: (القارئ المجرد)، و(القارئ المضمر)، و(القارئ المحتمل)، و(القارئ المفترض أو الافتراضي)؛ حيث تتعدد المصطلحات والمفهوم واحد، وهذا التعدد من المشاكل التي يعاني منها الحقل النقدي، ومردّه اعتماد النقل أو الترجمة على جهود فردية أو شبه فردية.

– ينظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، مرجع سابق، ص111، و183، ولطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص151، وعلي عبيد: المروي له في الرواية العربية، مرجع سابق، ص36، 37.

[3] ترى الباحثة أن هناك فرقاً بين المؤلف الضمني والقارئ الضمني وإن احتلا الموقع نفسه، وهذا الفرق يكمن في الجهة المنتجة لكل منهما، إن صح التعبير، حيث يعدّ الأول صورة للمؤلف الواقعي يستخلصها القارئ مما تشي به لغة النص، إذ تمثل اللغة انعكاساً للذات داخل الأثر الأدبي، في حين يمثل الآخر (القارئ الضمني)، صورة مفترضة ينتجها المؤلف الواقعي لقارئ يتخيله عند الكتابة، إذ لا يمكن للمؤلف عندما يبدأ عملية الكتابة إلا أن يضع نصب عينيه قارئاً مفترضاً لما يكتب.

[4] ينظر: جاب لنتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، مرجع سابق، ص88، 89.

[5] جيرالد برنس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص121.

وميسراً في حالة السرد الذي يكون فيه المروي له شخصية من الشخصيات[1]. أما جنيت فيرى أن القارئ الضمني والمروي له قد يلتبسان في حالة واحدة، وهي الحالة التي يكون فيها المروي له خارج القصة. وفي هذه الحالة يمكن أن يتماهيا معاً، ويصيران كالكتلة الواحدة[2].

وهكذا بدت العلاقة بين الراوي وعناصر السرد التي يمكن أن يتقاطع معها أو يلتبس ببعضها. وبقي أن نعرف المهام المناطة به؛ فالمؤلف عندما يخلق الراوي ليكون خليفة له داخل العالم الروائي لا بد أن يكلفه ببعض الوظائف ليتولى تنفيذها، فما هي وظائف الراوي؟

## 6. وظائف الراوي[3]:

للراوي باعتباره العنصر المهيمن في السرد عدد من الوظائف الموكل إليه إنجازها، كما أن لكل عنصر من العناصر الأخرى وظيفته. وقد أحصى جيرار جنيت هذه الوظائف في خمسٍ، تتوزع حسب مختلف مظاهر الحكاية: القصة، والنص، والوضع السردي[4]. وهذه الوظائف هي:

---

[1] ينظر: المرجع نفسه.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص268.

[3] يحمل لفظ الوظائف هنا المعنى العام المتعارف عليه، وهو المهام والأعمال الموكل للراوي القيام بها داخل العالم الروائي، وبذلك فهي تختلف عن المعنى الخاص للوظيفة عند فلاديمير بروب، والذي يرى فيه أن الوظيفة هي: "فعل شخصية تُعَرَّف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل".

ــ فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، 1989م، ص77.

[4] قارب جنيت وظائف الراوي ووزّعها انطلاقاً من توزيع رومان ياكبسون لوظائف اللغة. إذ يرى ياكبسون أن اللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها، وقد رأى أنه من الضروري قبل تقديم فكرة عن هذه الوظائف أن يقدم صورة مختصرة عن العوامل المكوّنة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي؛ وهذه العوامل هي: **المرسل** الذي يوجه **رسالة** إلى **المرسل إليه**. ولكي تكون الرسالة ذات فعالية فإنها تقتضي **سياقاً** تحيل عليه، وتقتضي الرسالة بعد ذلك **سنناً** مشتركاً بين المرسل والمرسل إليه، كما تقتضي أخيراً **اتصالاً** وربطاً نفسياً بينهما يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه.

ويرى ياكبسون أن كل عامل من هذه العوامل الستة يولد وظيفة لسانية مختلفة، فالمرسل يولد **الوظيفة الانفعالية**، والمرسل إليه يولد **الوظيفة الإفهامية**، أما الرسالة فتولد **الوظيفة الشعرية**، والسياق يولد **الوظيفة المرجعية**، وأما عن الاتصال فتتولد **الوظيفة الانتباهية**، وعن السنن **الوظيفة الميتالسانية**.=

1. **وظيفة السرد أو الرواية**، وهي الوظيفة التي لا يمكن للراوي أن يتنازل عنها بأي شكل من الأشكال، إذ بتنازله عنها يفقد هويته ودوره كراوٍ.
2. **وظيفة التنظيم أو الإدارة**، أي إدارة النص وتنظيمه داخلياً. ومن خلالها يستطيع الراوي أن يبرز مفاصل الخطاب وصلاته.
3. **وظيفة التواصل**، وفيها يتوجه الراوي إلى المروي له، فيسعى إلى إقامة جسر تواصلي معه.
4. **وظيفة البينة أو الشهادة**، وفيها يتوجه الراوي إلى نفسه، فيحدد علاقته بالقصة التي يرويها، ويشير إلى المصادر التي استقى منها أخباره ومعلوماته.
5. **الوظيفة الأيديولوجية**، وفي هذه الوظيفة تأخذ تدخلات الراوي شكلاً وعظياً وتعليمياً، بتدخله في تفسير الأحداث والوقائع والتعليق عليها[1].

ويرى جنيت أنه لا ينبغي أخذ هذا التوزيع بوصفه جامعاً مانعاً، فليست أيّ من هذه الوظائف خالصة تماماً ومنفصلة انفصالاً تاماً عن الوظائف الأخرى، وليست أيّ منها، ما عدا الوظيفة الأولى، أساسية تماماً، ومع هذا لا يمكن أن يتحاشى الراوي أيّاً منها، مهما بذل من تركيز وعناية في سبيل هذا التحاشي. كما يرى أن الوظيفة الأيديولوجية تنفرد عن بقية الوظائف بكونها لا ترجع بالضرورة للراوي[2].

وينتقد عبد الوهاب الرقيق تصنيف جنيت لوظائف الراوي؛ إذ يرى أن هذا التصنيف رغم وجاهته وطرافته من عدة نواحٍ، لعل أهمها التعامل مع الفن القصصي من زاوية لغوية محضة، فإنه يجد فيه اختلالاً من زاويتين: تتمثل الأولى في أن ربط مظاهر دور الراوي بمجالات متعددة -أدبية أو غير أدبية- قد يقف حائلاً دون تبين الدلالة الفنية الكلية الكامنة في النص الروائي، أي أن تؤدي ملاحقة القارئ لجزئيات العلامات السردية إلى إهمال القضايا الكبرى. أما زاوية

---

= ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص264، وورمان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ــ المغرب، الطبعة الأولى، 1988م، ص27ــ 33.

[1] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص264، 265.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص265، 266.

الاختلال الثانية فتتمثل في تصنيف جنيت للثانوي من الوظائف على قدم المساواة مع الأساسي منها[1].

وبناء على ذلك يرى أن "اختزال وظائف الراوي، وتعيينها استناداً إلى مقاييس أدبية خالصة قد يؤديان إلى فهم أفضل وتأويل أغنى لهذه المسألة"[2]. وبالتالي فهو يقسم وظائف الراوي إلى وظيفتين رئيستين، يندرج تحت كل منهما عدد من الوظائف الثانوية. وهاتان الوظيفتان هما:

- **الوظيفة الأدبية**، و"تشمل كل وظائف القول وهيئاته: السردية، والتنظيمية، والاستشهادية"[3]. وهذه الوظيفة بتفريعاتها "داخلية تتحقق بالنص وفيه"[4].
- **الوظيفة الأيديولوجية**، وتضم الوظائف "المتعلقة بمجال الفكر وقنواته: الإفهامية، والتأثيرية، والأيديولوجية"[5]. وتتصل وظائف هذا الحق بالخارج؛ على اعتبار أن الحوار المتبادل بين المؤلف والقارئ يُعدّ لحظة متجاوزة للنص رغم تحققه به وفيه[6].

كما يرى الرقيق بأن وظيفتي الراوي وإن اختلفتا في المعنى والأسلوب من رواية إلى أخرى –خاضعتان لمرحلتين من التحليل: الأولى وصفية تحليلية، والثانية تأويلية. في المحطة الأولى يرصد الناقد مختلف العلامات الروائية، المتمثلة في الإشارات المباشرة والضمنية المتعلقة بكيان الراوي والمستخلصة من هيئات حضوره في التلفظ؛ حتى يتمكن من خلالها التعريف بهوية الراوي، والتي تعد شرطاً أساسياً من شروط ضبط الوظيفة الأدبية. أما في المحطة الثانية فيقوم الناقد باستغلال معطيات المحطة الأولى لكشف خطة الراوي في إقناع القارئ بفكرة ما، أو تبني موقف معين أو نبذه. ولا تكون نتائج المحطة الثانية وهي

---

[1] ينظر: عبد الوهاب الرقيق: في السرد، مرجع سابق، ص115.

[2] المرجع نفسه، ص116.

[3] المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه.

[5] المرجع نفسه.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص116.

القراءة التأويلية صحيحة ومقنعة ومقننة، إلا إذا اعتمدت على مبادئ المحطة الأولى من قراءة وصفية تحليلية دقيقة للوقائع الروائية[1].

وأخيراً يرى الناقد أن الخطاب السردي علاقة بين متكلم وقارئ، وهو حوار متنوع السمات والمظاهر، وهذه السمات والمظاهر ثاوية لا تطفو على السطح إلا بقراءة واعية بظواهر اللغة وأشكال البناء الفني. كما يرى أن النص السردي لعبة جميلة بأدبيتها، خطيرة بأيديولوجيتها، فالوظيفة الأيديولوجية التي يضطلع بها الراوي كالجسر بين القارئ والكاتب، ولكن الراوي لا يؤديها كما يجب إلا متى برع المؤلف في إخفاء الموقع الذي ينشأ منه الخطاب السردي. وهنا تبرز العلاقة الجدلية بين وظيفتي الراوي الأدبية والأيديولوجية؛ إذ يندس الأيديولوجي في اللغة، ولا يمكن تعريته إلا بفك شفرتها، التي تمارس من خلالها لعبة الخفاء والتجلي، فتغدو وجهاً من وجوه أدبية النص[2].

وعليه فإن الناقد وإن استطاع تسليط الضوء على وظائف الراوي عند جنيت، وبلورة رؤية نقدية خاصة به، وإن نهلت من مبادئ جنيت ورؤيته، إلا أنه ربما جانبه الصواب في بعض آرائه، إذ نراه ينتقد جنيت في تصنيفه للثانوي من الوظائف على قدم المساواة مع الأساسي منها، إذ ساوى جنيت – كما يرى الرقيق– بين وظيفة الشهادة والوظيفة السردية من ناحية، والوظيفة التأثيرية والأيديولوجية من ناحية أخرى، والحال أن وظيفة الشهادة قد تغيب من رواية كاملة، أما الوظيفة السردية فلا يمكن أن تغيب من أي نص سردي، كما أن الوظيفة التأثيرية يمكن اعتبارها أداة – لا معادلا – بالنسبة للوظيفة الأيديولوجية. ومع ذلك نراه يعتمد تصنيفها بالدرجة نفسها، فيدرج الوظيفة السردية ووظيفة الشهادة تحت ما أطلق عليه الوظيفة الأدبية، ويدرج الأخريين ( التأثيرية والأيديولوجية) تحت الوظيفة الأيديولوجية[3].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه.

[2] ينظر: المرجع تفسه، ص116، 117.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص116.

ومما يجب لفت الانتباه إليه أن جنيت لم يعادل بين وظائف الراوي، حيث اعتبر الوظيفة السردية – كما تقدم– وظيفة أساسية لا يمكن للراوي أن يحيد عنها بخلاف بقية الوظائف، كما اعتبر أن كل وظيفة من الوظائف يمكن أن تتداخل مع أي وظيفة أخرى وتتشارك معها؛ إذ ليست أي من هذه الوظائف خالصة تماماً[1].

للراوي إذن – كما يرى النقاد – وظائف يقوم بها بتقلده منصب الرواية، من تجسيد للمبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام، وإدلاء بكامل تفاصيل عالم الرواية، وإبراز للشخصيات الروائية المشاركة في الحدث، وما تتميز به من سمات وملامح فكرية، وعلاقات وتناقضات، وإخفاء لأفكارها أو كشف لها، وتقديم للوقائع المتعاقبة أو المتداخلة أو المتوازية التي تؤلف كيان الحدث في النص المتخيل، وإظهار الخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث، وسبك جميع هذه العناصر المتنوعة وتقديمها للقارئ في قالب قصصي. وهذا التنوع في الوظائف دليل على الحرية الممنوحة للراوي في تأدية مهمات متعددة، من شأنها الارتفاع بمستوى النص، مع العلم بأن وظيفة من هذه الوظائف قد تكون هي الأبرز فيه، وقد تختفي بعض الوظائف، ما عدا الوظيفة السردية كما تقدم[2].

وإذا كانت هذه وظائف الراوي فما هي أنواعه؟

**7. أنواع الرواة:**

لعل تحديد أصناف الرواة وأنواعهم من أعقد المواضيع وأشكلها؛ ومردّ ذلك كثرة التقسيمات المتعلقة بهذا الموضوع وتشعبها، والتباسها في أحيان كثيرة، إذ اختلفت الأسس التي انطلق منها النقاد في تصنيفهم للرواة، حيث صنف بعضهم الرواة باعتبار الضمير الذي أُعتمِد في السرد: (الراوي بضمير الغائب، والراوي بضمير المتكلم، والراوي بضمير المخاطب)، وصنف آخرون الرواة باعتبار درجة الظهور والخفاء في العمل الروائي إلى: (راوٍ ظاهر، وراوٍ خفي)، كما

---

[1] ينظر: هذا المبحث، ص28، 29.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مرجع سابق، ص117، وناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية..عصر الإبداع، مرجع سابق، ص94، وناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي ( المكونات، والوظائف، والتقنيات) دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص248.

صُنف الراوي باعتبار درجة علمه مقارنة بشخصيات القصة أو الرواية إلى: راوٍ يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، وراوٍ يعلم بقدر ما تعلمه الشخصية، وراوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية، كما اعتمد بعض النقاد درجة الوثوق في الراوي أساساً للتصنيف، فقسموا الرواة إلى: راوٍ ثقة، وراوٍ غير ثقة، واعتمد آخرون في تصنيفهم للرواة درجة تدخل الراوي فيما يروي وتقويمه له، فقسموا الرواة إلى: راوٍ محايد، وراوٍ متدخل، كما اعتمد فريق منهم تصنيف الرواة بحسب مشاركته في أحداث القصة وعدمها، فقسموا الرواة إلى: راوٍ مشارك، وراوٍ غير مشارك، وصنف بعض النقاد الرواة بحسب المحل الذي يحتله الراوي عند قيامه بفعل السرد إلى: راوٍ من درجة أولى، أو ما يطلق عليه راوٍ من خارج الحكاية، وآخر من درجة ثانية، وهو ما يطلق عليه راوٍ من داخل الحكاية، ثم إن بعضهم صنف الرواة باعتبار طريقة إدراك الراوي للأحداث القصصية إلى: راوٍ من الخارج، يكون محط اهتمامه الأفعال الظاهرة للشخصيات، وكل ما يدرك بإحدى الحواس الظاهرة، وراوٍ من الداخل، ويسلط فيه الراوي اهتمامه على وصف دواخل الشخصيات[1].

ونرى من النقاد من خلط بين عدد من التصنيفات، إذ لم يعتمد -ربما- أساسا واحداً فقط من أسس التصنيف، ومن هؤلاء يمنى العيد، حيث صنفت هذه الناقدة الرواة إلى: الراوي بضمير الـــ أنا، والكاتب[2] الذي يعرف كل شيء، أو كلي المعرفة، والراوي الشاهد، وراوٍ يروي من الخارج، غير حاضر، فاعتمدت في

---

[1] ينظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص77ـ 142، ومحمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية، مرجع سابق، ص250، وميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص63ـ 70، وبيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، الطبعة الثانية، 2000م، ص225ـ 236.

[2] نبهت الناقدة القارئ إلى أنها استخدمت مصطلح (الكاتب) بدلاً من (الراوي) عن قصد، فقالت: "لعل القارئ يلاحظ أننا استعملنا هنا كلمة الكاتب بدل الراوي، وهو استعمال واعٍ مقصود؛ لأن الراوي يظهر هنا بأنه هو الروائي. ونحن هنا لا نريد أن ننفي أن من يكتب هو دائماً الكاتب، بل نعني أن علاقة الراوي هذا بما يروي ليست مبررة هنا فنياً. أو قل إن الروائي الكاتب لا يستخدم في سرده هنا تقنيات تمكنه الخفاء خلف راوٍ يتوسطه، أو إنه لا يحسن البقاء خفيّاً خلف الشخصيات".

ـ يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص95.

النوع الأول على نوع الضمير، واعتمدت في النوع الثاني على درجة المعرفة، بينما اعتمدت في النوع الثالث على المسافة التي تفصل الراوي عن الأحداث، وجمعت في النوع الأخير في اعتمادها بين ثنائية الخارج والداخل، وبين درجة الحضور في السرد[1].

كما أن بعض النقاد رفض بعض المقاييس التي صُنِّف على أساسها الرواة، ومنهم جنيت الذي رفض مقياس الضمير، الذي اعتمده ميشال بوتور، حيث يرى الأخير أن اختيار الضمير الذي تروى به القصة من الأهمية بمكان، وأن ما ينقل إلينا بصيغة ضمير الغائب، هو مغاير لما يمكن أن ينقل لنا بصيغة ضمير المتكلم، إذ إن وضعنا كقراء ومتلقين للخطاب القصصي يتبدل تماماً بالنسبة لما يروى لنا[2]. ويرى جنيت أن تصنيف الرواة على هذا الأساس يبدو غير مناسب؛ من حيث إنه يركز على العنصر الثابت من عناصر الوضع السردي، وهو الحضور – الصريح أو الضمني – لذات الراوي، الذي لا يستطيع أن يكون في روايته، ككل ذات للنطق في منطوقها، إلا بضمير المتكلم، ويرى أن اختيار الراوي لأحد الضمائر لا يعدو أن يكون مجرد اختيار نحوي وبلاغي، وهو يعتقد أن الاختيار لا يمكن أن يكون بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين ليست صيغتهما النحوية إلا نتيجة آلية وهذان الموقفان هما: جعل القصة ترويها إما إحدى الشخصيات المشاركة في الحدث، وإما راوٍ غريب عن هذه القصة وأحداثها، ويطلق على النمط الأول مصطلح: **(مثلي القصة)** وعلى الآخر **(غيري القصة)**[3].

وإذا كان أساس تصنيف الرواة عند جنيت – هنا – هو الحضور والغياب، أي كون الراوي غائباً عن القصة التي يرويها، أو حاضراً بصفته إحدى شخصياتها، فإنه يرى أن الغياب مطلق والحضور درجات، وذلك يستلزم التمييز داخل النمط الأول (مثلي القصة) بين صنفين: صنف يكون فيه الراوي بطل الحكاية التي يرويها، وصنف لا يمثل فيه الراوي إلا دوراً ثانوياً، هو دور

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص94ـ 104.

[2] ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص63.

[3] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص254، 255.

المراقب أو الشاهد، ويحتفظ للصنف الأول الذي يرى أنه يمثل الدرجة القوية لمثلي القصة بمصطلح **ذاتي القصة**[1].

ويرى جنيت أن علاقة الراوي بالقصة، المحددة بهذه المصطلحات، علاقة ثابتة **مبدئيا**[2]. وبعد أن يتحدث عن بعض الخروقات السردية التي يمكن أن يحدثها الرواة، من اختفاء كتوم للراوي، أو تبديل الضمير النحوي للدلالة على الشخصية نفسها، يعود ليضع تصنيفاً نهائياً للرواة باعتماد معيارين، هما: وضع الراوي بمستواه السردي (داخل القصة أو خارج القصة)، وبعلاقته بالقصة (غيري القصة أو مثلي القصة)، ليصل بهذين المعيارين إلى أربعة أنماط، هي:

- **(خارج القصة - غيري القصة)**، وهو راوٍ من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها.
- **(خارج القصة - مثلي القصة)**، وهو راوٍ من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة.
- **(داخل القصة - غيري القصة)**، وهو راوٍ من الدرجة الثانية يروي قصة هو غائب عنها.
- **(داخل القصة - مثلي القصة)**، وهو راوٍ من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة[3].

ويبدو جلياً أن ناصر الموافي قد استقى تصنيفه للرواة، في دراسته للقصة العربية في القرن الرابع الهجري، من تصنيف جنيت؛ إذ يرى أنه بالإمكان تصنيف الرواة على أساس اعتبارين: ثنائية الخارج والداخل، وثنائية السرد والعرض. فعلى أساس الاعتبار الأول يمكن تقسيم الرواة إلى قسمين: راوٍ خارجي، وآخر داخلي. وعلى أساس الاعتبار الثاني إلى: راوٍ داخلي مشارك، وراوٍ داخلي مراقب. ومن ثم يستخلص أربعة أصناف من الرواة، يمثلون نموذجه

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص255، 256.

[2] التشديد من الباحثة.

[3] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص256ــ 258.

المقترح، هم:الراوي الخارجي، والراوي الداخلي المشارك، والراوي الداخلي المراقب، والراوي المتعدد[1].

وقد اقترح الموافي نموذجه في زحمة النماذج المقترحة لتصنيف أنواع الرواة، التي تصل إلى حد الإفراط، وقد راعى في مقترحه – كما يذكر– عدة أمور، منها:

– أن يستند نموذجه إلى أساس شكلي فني، ويستلهم ثنائيتي: السرد والعرض، والداخل والخارج.

– أن يتعامل في تصنيفه مع الأنواع الرئيسة فحسب؛ إذ يرى أن التسيب في التصنيف يفضي إلى عدم السيطرة على الأنواع، ومن ثم إلى صعوبة التطبيق.

– أن يراعي في نموذجه المقترح خصوصية موضوع دراسته، وهو النصوص القصصية التراثية[2].

ويرى أن الغرض من هذا النموذج ليس محاولة التفرد والاختلاف، بل أن يكون معتمداً على أسس واضحة ومقبولة من ناحية، وأن يكون قابلاً للتطبيق من ناحية أخرى. مع اعترافه بفضل الدراسات السابقة لمقترحه، ووجاهة معظم التصنيفات القائمة[3].

وقد أوردت الباحثة هذين التصنيفين ( تصنيف جنيت وتصنيف الموافي) بشيء من التفصيل دون غيرهما من التصنيفات؛ لأنها ترى أن هذين التصنيفين، مع ما فيهما من تأثر الأخير بالأول، يمكن أن تندرج تحتهما بقية التقسيمات، وربما اُعتمِدت الأسس الأخرى التي صُنِّف على أساسها الرواة كصفات للرواة لا (أنواع) لهم. وبهذا الضبط يمكن أن نخرج من متاهة أنواع الرواة، لأن أنواع الرواة كما يعتقد مارجوري " بعدد الروائيين وأعمالهم"[4].

---

[1] ينظر: ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية..عصر الإبداع، مرجع سابق، ص99.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص98، 99.

[3] ينظر: المرجع نفسه.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص98. نقلاً عن:

-Marjorie Boultion: The Anatomy of the novel. Routledge & Kegan Paul. London_Boston. 1975. P 30.

وإذا كانت هذه أهم تصنيفات النقاد السرديين لأنواع الرواة، فإننا نجد في جل التصنيفات اعتماداً على مسألة الرؤية السردية أو التبئير والصوت السردي. فما حقيقة كل من هذين المصطلحين؟ وما علاقتهما بالراوي؟

## المبحث الثاني:الرؤيـــة والصوت

### 1. تمهيد:

من أهم المقولات السردية التي لاقت اهتماماً كبيراً من النقاد مقولتا الرؤية والصوت، مع ما بينهما من تباين وتداخل في الوقت نفسه. وقد فصل جنيت بينهما في كتابه "خطاب الحكاية" إذ جعل الرؤية في قسم الصيغة، وأفرد للصوت قسماً خاصاً، باعتبار وجوب التفريق في كل خطاب سردي "بين السؤال: من يرى؟ والسؤال: من يتكلم؟"[1]. وقد لاقى هذا التفريق استحساناً من قبل النقاد أمثال روبرت شولز الذي يرى أن في فصل جنيت بين الصوت والصيغة ما يمكن أن "يشطر مسألة النظرة شطرين، وبطريقة مجدية جداً، فثمة فرق كبير بين مسألة الصياغة (من يرى؟) ومسألة الصوت (من يتحدث؟)، وهذا الفرق تزيده غموضاً طريقتنا التقليدية في تصميم النظرة الروائية إما طبقاً للكلام (الشخص الأول..إلخ)، وإما طبقاً للرؤية (المحدودة، المحيطة بكل شيء..إلخ)"[2].

وممن استحسنوا فصل جنيت بين المسألتين (الصيغة والصوت) الباحثة ميك بال في مقالتها حول "السرد والتبئير" إذ بعد أن بينت – كما ورد في كتاب تحليل الخطاب الروائي- خصوصية مشروع جنيت في كتابه خطاب الحكاية، وأصالة هذا المشروع وريادته، وأهمية فصل الزمن وخصوبة تقسيماته، تنتقل إثر ذلك إلى فصلي الصيغة والصوت، فتبين ما لهما من قيمة علمية وإجرائية في إقامة سرديات متكاملة، مشددة على خصوبة التمييز الذي أقامه جنيت بينهما، معترفة بأنها كانت ضحية هذا الخلط كغيرها من النقاد[3]، "معتبرة أن هذا الخلط والكشف عنه يميز بين عنصرين: ما قبل جنيت وما بعده"[4].

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، مرجع سابق، ص198.

[2] روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، الطبعة السابعة، 1977، ص187.

[3] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص181، 182. نقلاً عن:
-M. Bal: Focalisation et narration. Poetique n29\1977 P:105-107.

[4] المرجع نفسه، ص298.

وكما كان هناك استحسان من جل النقاد لهذا الفصل بين الصيغة والصوت كان رفض الكثيرين لإدراج جنيت مقولة الرؤية أو المنظور ضمن فصل الصيغة، وهي -كما يرون- أقرب إلى الصوت، وسيرجئ البحث عرض هذه الآراء، لما لها من وثيق الصلة بالعلاقة بين الرؤية والصوت، ويفسح المجال أولا للتعريف بحقيقة هذين المصطلحين، وعلاقة كل منهما بالراوي.

**2. مفهوم الرؤية السردية:**

الرؤية والمنظور ووجهة النظر والتبئير وحصر المجال وزاوية الرؤية تسميات مختلفة أطلقت على مبحث واحد أو مفهوم واحد، "وليس تعدد التسميات شكلياً دوماً، وإنما يترجم أحياناً فويرقات في مستوى تصور المفهوم واختلافاً بين الدارسين في مستوى المرجعيات النظرية"[1].

وتتفق الباحثة مع الناقد سعيد يقطين في اختياره مصطلح (الرؤية) مضمناً إياه كل الأبعاد، التي لا يمثل البعد البصري إلا واحداً منها، والذي حاول جنيت تجنبه لأجل اعتقاده أن مفهوم الرؤية لا يحمل بعداً سواه[2]، مؤكداً (يقطين) أن الفعل "رأى" في اللغة العربية محمل بكل تلك الأبعاد[3]. ويقصد الأبعاد الحسية والإدراكية والذهنية[4]. كما أن مصطلح (الرؤية) - كما يرى تودوروف- وإن كان محملاً في حقيقته بالمدلولات البصرية إنما يستخدم هنا كلفظ استعاري أو بالأحرى مجازي، فتحلّ الرؤية في هذا الاستخدام محل الإدراك برمّته. ومثل هذه الاستعارة ملائمة؛ لأن للخصائص المتنوعة والعديدة للرؤية "الحقيقية" في عالم الواقع جميعها ما يعادلها في ظاهرة التخيل[5]. ويرى بول ريكور الرأي نفسه فيقول: "إذا شئنا تفادي

---

[1] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص17.

[2] يقول جنيت: "وتحاشياً لما لمصطلحات **رؤية وحقل ووجهة نظر** من مضمون بصري مفرط الخصوصية، فإنني سأتبنى هنا مصطلح تبئير الأكثر تجريدا بعض الكثرة...".

– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص201.

[3] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق ، ص308، 309.

[4] وردت كلمة "رأى" في لسان العرب تحمل المعنيين الحسي والإدراكي، فالرؤية هي النظر بالعين والقلب.

- ينظر: لسان العرب، مرجع سابق، المجلد الرابع، ص12.

[5] ينظر: تزفيطان تودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص50.

أن تضللنا استعارة الرؤية ونحن نأخذ بالحسبان سرداً ينقل فيه كل شيء، ويتمثل فيه جعل شيء ما مرئياً عبر عيون شخصية ما، الذي هو حسب تحليل أرسطو لـــ(الخطابة، وجودة الأداء)، (وضع الأشياء أمام أعيننا)، أي توسيع الفهم إلى شبه حدس، إذن لابد من اعتبار الرؤية إضفاء العينية على الفهم، وتكون بالتالي على نحو متناقض تابعة للسمع"[1]. وإذا كانت هذه التقنية جواباً للسؤال -كما يرى جنيت-: من يرى؟ وليس: من يبئر؟ فإن مصطلح الرؤية هو أنسب المصطلحات للدلالة عليها، ولا يعني اختيار الباحثة لهذا المصطلح رفضها لغيره من المصطلحات .

والرؤية كمصطلح سردي هي: "انتقاء للمعلومة السردية أداته بؤرة واقعة في مكان ما هي ضرب من المصفاة لا يسمح إلا بمرور المعلومة التي يخولها المقام"[2] وهي المنظور الذي يتم وفقاً له تقديم المواقف والأحداث، والوضع الإدراكي أو المفهومي الذي تعرض من خلاله[3].

وقد شغلت قضية الرؤية منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حيّزاً كبيراً من اهتمام النقاد والباحثين، وأدت إلى نتائج محققة، حتى اعتقدوا منذ ذاك الوقت أنهم وجدوا السرّ المكين للفن الأدبي[4]، ومردّ ذلك "أن للرؤى أهمية ما بعدها أهمية؛ ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين. فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا"[5].

---

[1] بول ريكور: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، الجزء الثاني، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ــ لبنان، الطبعة الأولى، 2006م، ص169.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص65.

-استعمل معجم السرديات مصطلح التبئير وليس مصطلح الرؤية.

[3] ينظر:جيرالد برنس: قاموس السرديات، مرجع سابق، ص70.

[4] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص198، وتزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص50.

[5] تزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص51.

وقد تعددت تصنيفات النقاد لأنواع الرؤى وتنوعت، ومع هذا التنوع "فإن ثمة نوعاً من الاتفاق بين الكثير من علماء القصص على التقسيم الثلاثي للتبئير، وإن صنف التبئير عند بعضهم إلى أربعة أصناف، كما أن هناك ضرباً من التواضع على ما تعلق بكل نوع تبئيري من حدود"[1].

وعلى الرغم من تناول كثير من النقاد والباحثين لمسألة الرؤية، وتباينهم في المداخل التي تم من خلالها تناولهم لهذه المقولة السردية، فإن معظمهم يتفق "على أن هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد الأنجلو أمريكي في بدايات هذا القرن (القرن العشرين) مع الروائي هنري جيمس، وعمّقه أتباعه وبالخصوص بيرسي لوبوك في كتابه "صنعة الرواية"، الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية"[2].

ونظراً لإفاضة كثير من الدراسات في مراحل تطور مفهوم الرؤية من وجهة النظر إلى التبئير[3] فستقتصر الباحثة هنا على مرحلتين فقط من هذه المراحل المرحلة الأولى ويمثلها الناقد الفرنسي جيرار جنيت، والثانية ويمثلها اللساني الفرنسي آلان راباتال. ولعل اختيار هاتين المرحلتين راجع لما لهما من أهمية بالغة في تطور المصطلح؛ فمع الناقد الفرنسي جيرار جنيت نقف أمام طرح نظري وإجرائي لمنهج نقدي مهم في السرد، حتى اعتبر بعض النقاد السرديين ومنهم سعيد يقطين أن ما جاء به في كتابه "خطاب الحكاية" يمكن أن يُعدّ منهجاً نقدياً متكاملاً في السرد إذ يقول: "مع (خطاب الحكي) لجيرار جنيت نجدنا أمام تقديم عملي لنظرية متكاملة للسرد"[4]، حيث ينطلق من قراءة كل التصورات السابقة

---

[1] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص412.

ــ يستعمل الخبو التبئير كمرادف للرؤية، وهذا ما سار عليه كثير من النقاد، إلا أن بعضهم اعتبر التبئير تقليصاً لحقل الرؤية، وحصراً للمعلومات؛ لأن السرد يجري في التبئير من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره، ومع هذا فهما عندهم متعالقان تعالق الخاص بالعام.

ــ ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص40.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص284، 285.

[3] لعل من أهم الدراسات التي تناولت مراحل تطور المفهوم هي:

ــ جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مرجع سابق، ص11و ما بعدها.

ــ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص284ــ297.

[4] المرجع نفسه، ص296.

ويقدم بناء على عمل بويون وتودوروف ومن منطلق لساني تحت مصطلح التبئير، تقسيماً ثلاثياً[1] هو:

- التبئير الصفر أو اللاتبئير، وتمثله الحكاية الكلاسيكية.

- التبئير الداخلي، ويرتبط بزاوية النظر التي تنظر منها الشخصية إلى الأشياء من مجال حصري، ويكون هذا التبئير ثابتاً إذا تعلّق بشخصية مبأرة واحدة في القصة، ومتغيراً إذا تعلق بأكثر من شخصية، ومتعدداً إذا اتصل بحدث واحد نظرت إليه شخصيات مختلفة.

- التبئير الخارجي، ويكون في القصص التي يتحرك فيها البطل أمام القارئ دون معرفة أفكاره، وأحاسيسه أو عواطفه[2].

أما راباتال الذي قصر جهده في مجال البحث والدراسة على وجهة النظر أو الرؤية، فيرى كثير من النقاد أن أهم تطور شهده المفهوم من حيث مضمونه وطرائق دراسته هو ذلك الذي تم على يديه، حيث اقترح مقاربة لسانية للرؤية، متخذاً من بعض أعمال ديكرو (Ducrot)، ودانون بوالو (Danon Boileau) ، وآن بانفليد (Ann Banfield) منطلقاً لمقاربته. وقد نقد راباتال جل الدراسات السابقة لدراسته، مبرزاً ما اعتبره مواطن الضعف فيها، حيث عاب على هذه الدراسات اهتمامها بذات الإدراك أو الرؤية وإهمالها موضوع الرؤية والعلامات النصية التي تميزه وتمكن من الإحالة إليه والتعرف على نمطه، كما رأى أن في دراسته وتصوره لمفهوم الرؤية إعادة لكثافة الراوي التي حرمته منها الدراسات البنيوية للنصوص السردية، وتمهيداً لقارة شاسعة وبون كبير بين مصطلحي تعدد الأصوات وتعدد الرؤى أو وجهات النظر[3].

وعلى الرغم مما بين مقاربتي جينيت وراباتال من تباين، فإن ذلك لا يلغي ما بينهما من ضروب التكامل، فراباتال استطاع برده الاعتبار للراوي أن يقطع

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص296، 297.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص201، 202.

[3] ينظر: محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص17، 18، والذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص69، 70، ومحمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص469.

الخطوة التي تردد جنيت في قطعها وقد وضع رجله على الطريق، وذلك عندما اعتبر الأخير الراوي مجرد صوت أو عون سردي ثم أسند إليه وظائف تكشف أنه ليس كذلك[1].

ومما ينبغي الإشارة إليه أنه وإن اتفق جل النقاد السرديين – كما تقدم – على التقسيم الثلاثي للرؤية أو التبئير، فإن التحيز لنوع واحد من الأنواع الثلاثة ليس ثابتاً بالضرورة على مدى حكاية بأكملها، وإنما ينصب في أغلب الأحيان على قسم سردي محدد يمكن أن يكون في غاية القصر. كما يجب الإشارة إلى أنه لا وجود لرؤية داخلية بالمعنى الحصري؛ حيث إن هذا النوع من الرؤية يستوجب ألا يصف الراوي الشخصية المرئية أو المبأرة أبداً، ولا أن يشير إليها من الخارج أو يحلل أفكارها وإدراكها تحليلاً موضوعياً، وهذا ما لا يمكن تحقيقه بمثل هذه الصرامة إلا في الحكاية ذات المونولوج الداخلي[2].

ويرى جنيت أن تغيرات الرؤى التي تحدث أثناء السرد يمكن أن تحلل على أنها بمثابة التبديلات. ولكن هذه التبديلات يمكن أن تكون فجائية؛ إذ قد يسيطر نوع من الرؤى على رواية ما، ثم يفاجئنا مقطع من المقاطع بنوع آخر للرؤية لا يلبث أن يختفي لتعود السيطرة للنوع الأول، وهو ما يطلق عليه جنيت الخرق المؤقت للشفرة، ويرى أن هناك نوعين من الخروقات قوامهما: إما إعطاء خبر أقل مما تستوجبه شفرة التبئير المعتمدة من قبل الراوي، وإما إعطاء خبر أكثر مما يسمح به نوع الرؤية أو شفرة التبئير التي تتحكم في المجموع. أما الأول وهو الإسقاط الجانبي أو النقصان (Paralipse) فيقع في شفرة التبئير الداخلي عندما يتم إسقاط عمل أو فكرة مهمة للشخصية المحورية (البطل)، لا يمكن أن يتصور أن تجهلها هي أو الراوي، ومع هذا فإن الراوي يختار، لغرض ما، إخفاءها عن القارئ. وأما الزيادة (Paralepse) فتقع في شفرة التبئير الخارجي، حين يقوم الراوي باجتياح وعي شخصية من الشخصيات، أو في تبئير داخلي عندما يكون الراوي من داخل

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص42، والذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص71، 72.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص202، 203.

الحكاية ويدلي ببعض المعلومات عن أفكار شخصية غير الشخصية المحورية، أو عن مشهد لا تستطيع هذه الأخيرة أن تراه[1].

وهكذا تبدو الرؤية تقنية من التقنيات السردية التي يقدم من خلالها العالم الروائي إلى المتلقي، ولا شك أن "الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي"[2]، فالسرد "وسيلة بناء لا غير تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشح عنه"[3]. وإذا كان بالإمكان ضبط ثلاثة مظاهر في النص الأدبي وهي: المظهر اللفظي، والتركيبي، والدلالي، فإن الرؤى هي ما يمثل المظهر الأول، حيث تنهض بمهمة تنظيم بنية العالم الفني وترتيبه، فتترشح مكونات العالم الروائي من خلالها[4]. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو: ما علاقة الرؤية السردية بالراوي؟ وما مسوغ إدراج مسألة الرؤية في دراسة الراوي؟

**- بين الرؤية والراوي:**

لعل من أهم الأسباب التي جعلت الدراسة تولّي اهتمامها شطر مقولة الرؤية السردية، وتدرج ذلك في سياق الحديث عن الراوي "ما يجمع مسألة الرواية (narrati0n) بمسألة التبئير [الرؤية] من دقيق الصلات حتى أن النظر في طبيعة المبئر (focalisateur) يقتضي ضرورة النظر في الجهة التي ينتسب إليها"[5]، وهذا ما دفع كثيراً من الدراسات إلى دمج فعل الرواية بفعل التبئير أو الرؤية، "وهما فعلان قد ينهض بهما طرف واحد كما هي الحال بالنسبة للراوي العليم بكل شيء يروي ما ظهر من الأشياء وما خفي، ما غاب منها وحضر، وقد يفترقان في

---

[1] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص205ـ 207.

ـ يترجم الخبو مصطلح (Paralepse) بالإفشاء السردي، ومقابله (Paralipse) بالإخفاء السردي.

ـ ينظر كتابه: الخطاب القصصي، مرجع سابق، ص413.

[2] حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص46.

[3] عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مرجع سابق، ص116.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص120، 121.

[5] محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية، مرجع سابق، ص409.

الملفوظ نفسه عندما يروي الراوي الأحداث ولكنه ينظر إليها بعين الشخصية"[1]. وعلى الرغم ما بين فعلي الرواية والتبئير أوالرؤية من تمايز فإن دراسات كثيرة مازالت تخلط بينهما وتتحدث عن هذا في موضع ذاك؛ وربما كان السبب في ذلك مابين الفعلين أو فاعليهما من تفاعل كبير[2]. فإذا كانت الرؤية أو التبئير، كما ورد عند الخبو، "مبدأ تتسق بمقتضاه عناصر العالم المتخيل انطلاقاً من بعض المنظورات ... أو انطلاقاً من موقع خاص"[3]، فإن الرواية مبدأ آخر يتم بمقتضاه "تحويل عملية الإدراك إلى قول"[4]. وهذا ما يجعل –من وجهة نظر الباحثة– من فعل الرؤية مقدمة لفعل الرواية، ومن فعل الرواية نتيجة لفعل الرؤية.

وإذ تبين فيما سبق كثرة الدراسات التي تناولت مسألة الرؤية وتضاربها في التعامل معها حيناً وتكاملها أحياناً أخرى، فإن مرد ذلك هو الارتباط الوثيق لهذا العنصر "بأحد أهم مكونات الخطاب السردي، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي بوجه عام؛ وذلك على اعتبار أن الحكي يستقطب دائماً عنصرين أساسين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه، هذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقيه، وبمعنى آخر الراوي والمروي له، وتتم العلاقة بينهما حول ما يروى (القصة)"[5].

تبدو العلاقة – إذن– بين الراوي والرؤية جدلية جداً "فعبر الرؤية يمكن تحديد طبيعة الراوي الذي يختفي وراءها"[6]. ومن ثمّ استحوذت هذه المسألة – كما تقدم – على اهتمام عديد النقاد السرديين باختلاف توجهاتهم. وممن اهتم بمفاصل هذه العلاقة فريدمان، وشولز، وروبرت كيلوغ، وبروكس ووارن، وبوث، وتودوروف، وفاولر، وغيرهم؛ حيث اعتبرت العلاقة التي تجمعهما علاقة لا

---

[1] المرجع نفسه، ص243، 244.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص244

[3] المرجع نفسه، ص410.

[4] المرجع نفسه.

[5] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص283.

[6] نبيل درغوت: العين الساردة، SIMPACT، تونس، الطبعة الأولى، 2008، ص37.

نهائية وأنهما كل واحد متكامل ولا يمكن تحقق أحدهما دون الآخر، إذ لا رؤية بدون راوٍ، ولا راوٍ دون رؤية[1].

إن الحديث عن فعل الرواية يجر البحث للحديث عن مقولة الصوت السردي، وعلاقاته بالراوي من ناحية، وبالرؤية من ناحية أخرى. فما مفهوم الصوت السردي؟ وما حقيقة تلك العلاقات؟

### 3. مفهوم الصوت السردي:

الصوت في السرد هو: مجموعة السيمات التي تسم اللحظة السردية، والراوي بشكل خاص، وتتحكم في العلاقات القائمة بين كل من العملية السردية والنص السردي من جهة، وبين العملية السردية والمسرود أو المروي من جهة أخرى[2]. وهو – كما يرى فندريس– "جهة حدث الفعل المتفحّص في علاقته بالذات. والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضاً من ينقله، وهو قد يكون ذلك الشخص نفسه أو شخصاً آخر، وعند الاقتضاء كل أولئك الذين يساهمون، ولو سلبياً، في هذا النشاط السردي"[3]. ومثلما واجهت العلوم اللسانية صعوبة وهي تنتقل من مرحلة تحليل المنطوق الواحد إلى مرحلة تحليل العلاقة بين منطوق وآخر وبين المقام المنتج لها، أي من تحليل الجملة إلى تحليل العلاقات بين الجمل وقائلها، تواجه الشعرية اليوم الصعوبة ذاتها في تفسير العلاقة بين الخطاب السردي والمقام المنتج له، أي بين المروي والراوي[4]. ولكن السؤال الآن هو: كيف يمكن تحديد الصوت ورصده في العمل السردي؟

يضع النقاد السرديون ثلاثة مقاييس يمكن من خلالها تحديد الصوت ورصد الهوية السردية (الراوي)، وهذه المقاييس هي: زمن السرد، ومستوى السرد، والضمير.

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مرجع سابق، ص117، 118.

[2] ينظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص245.

[3] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص228.

[4] ينظر: المرجع نفسه.

**أ – زمن السرد:**

يرى جنيت أن التحديدات الزمنية للمقام السردي أكثر أهمية من تحديداته المكانية؛ إذ يعتقد أنه في الإمكان رواية قصة دون تحديد المكان الذي تحدث أو حدثت فيه، في حين يستحيل روايتها دون تحديد زمنها[1]. وعلى الرغم من أن السرد بديهياً لا يمكن إلا أن يكون لاحقاً للحكاية، فإن "هذه البداهة كذبها منذ قرون وجود الحكاية التكهنية بمختلف أشكالها ... التي يتلاشى أصلها في مجاهل الزمن، وكذبتها أيضاً ممارسة الحكاية بصيغة الحاضر"[2]. ويميز جنيت من زاوية الزمن بين أربعة أنماط للسرد هي:

– **السرد اللاحق**، ويرى أنه الأكثر تواتراً واستعمالاً، وهو الموقع الكلاسي للحكاية بصيغة الماضي.

– **السرد السابق**، وتمثله الحكاية التكهنية أو التنبؤية، وغالباً ما يتم السرد فيه بصيغة المستقبل.

– **السرد المتواقت**، ويتم فيه السرد بصيغة الحاضر، بحيث يتساوق زمن السرد مع زمن الحكاية.

– **السرد المقحم** بين لحظات العمل[3].

ويرى جنيت أن النمط الأخير هو الأكثر تعقيداً، بل الأكثر صعوبة وتمرّداً على التحليل، فهو سرد متعدد المقامات، ويمكن فيه أن تتشابك القصة مع السرد، بحيث يؤثر الأخير في الأولى. وعلى العكس من ذلك يؤكد أن النمط الثالث (السرد المتواقت)، هو أكثر الأنماط بساطة؛ لأن التزامن الدقيق بين القصة والسرد، يجعل كل نوع من التداخل والتلاعب الزمني أمراً بعيداً، وقد يكون مستحيلاً. ولعل أقل استثمار أدبي يقع على النمط الثاني، وهو السرد السابق، فالسرد الذي يقوم على

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص229، 230.

[2] المرجع تفسه، ص230.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص231.

الاستشراف والتنبؤ يكاد يؤخر دائماً المقام السردي اللاحق ضمنياً للقصة، ومن ثم فإن الحكاية التكهنية قلما تظهر في المتن الأدبي إلا على المستوى الثاني[1].

وهكذا يبدو أن النمط الأول وهو السرد اللاحق متمتع بالنسبة العظمى والاستثمار الأكبر من الحكايات التي أنتجت حتى اليوم. ويرى جنيت أن استعمال الزمن الماضي في إتمام عملية السرد يكفي لجعل السرد لاحقاً، ولو لم تتم الإشارة إلى المسافة الزمنية التي تفصل بين زمن الحكاية وزمن السرد. ومع ذلك يمكن أن يكشف الروائي عن نوع من المعاصرة النسبية للعمل عن طريق استعماله للزمن الحاضر إما في بداية الرواية أو في نهايتها، وهذه المعاصرة تكشف عن تناظر زمني وقصصي إلى حد ما بين القصة وراويها. وإن بدا هذا التناظر متوارياً في القصة التي تروى بضمير الغائب، فإنه يبدو جلياً وواضحاً في السرد بضمير المتكلم، الذي يقدَّم فيه الراوي مباشرة على أنه شخصية من شخصيات القصة، والذي يكاد أن يكون فيه التضافر النهائي بين الحكاية والسرد قاعدة. ويشترط جنيت لهذا التضافر ألا تتجاوز مدة الأخير مدة الأولى[2].

**ب – مستوى السرد:**

يقصد بمستوى السرد: "المستوى الذي يتواجد فيه الكائن أو الواقعة أو فعل الحكي بالنسبة للعالم المحكي"[3]. فقد تتضمن أي قصةٍ قصةً أخرى داخلها، حيث تحيط القصة الأولى القصة الثانية ببداية ونهاية، ويكون راوي القصة الثانية شخصية من شخصيات القصة الأولى، وفعل السرد الذي ينتج القصة الثانية حدث مرويّ في القصة الأولى، مما يؤدي إلى اختلاف في المستوى السردي[4]. ويعرّف جنيت هذا الاختلاف في المستوى بأنه كل حدث ترويه قصة ما، هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه فعل السرد المنتج لهذه القصة[5]. ويرى أن الانتقال من مستوى سردي إلى آخر يعني بالضبط إدخال معرفة وضع

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص231ــ 233.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص233، 234.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص61.

[4] ينظر: المرجع السابق، ص240.

[5] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص240.

في وضع آخر بواسطة الخطاب، وأن هذا الانتقال أو المرور لا يمكن أن يضمنه إلا السرد، وكل نوع آخر من الانتقال إن لم يمكن اعتباره مستحيلاً فلا يمكن اعتباره إلا انتهاكاً، فهو يعتقد أن كل تطفل من الراوي أو المروي له خارج القصة (في الملفوظ) على الكون القصصي، أو من شخصيات القصة على كون قصصي تالٍ للمستوى الذي تقع فيه – يحدث أثر غرابة لدى المتلقي. ويشمل جنيت كل هذه الانتهاكات بمصطلح الانصراف السردي، الذي يعني تناول رواية ما مع تبديل المستوى الذي تقع فيه[1].

وهكذا تبدو مسألة المستوى السردي "أوسع وأغنى من أن تنحصر في البعد الزمني؛ إذ لابد من التعرض في إطارها إلى الفرق بين الساردين (الرواة) في كل مستوى، وإلى طبيعة العلاقة – لا أداة الربط الشكلية – بين القصة الأصل والقصة الفرع، ووظيفة هذه القصة الأخيرة على مسار الخطاب السردي عامة"[2].

**جـ – الضمير:**

لابد أن يشتمل كل سرد على نوع أو أكثر من أنواع الضمائر لتتم عملية القص به ومن خلاله، وقد اعتاد النقاد السرديون التفرقة بين سرد يعتمد فيه الراوي ضمير الغائب، وآخر يستعمل فيه ضمير المتكلم، وثالث يستعمل فيه ضمير المخاطب .

وقد سبق التنويه إلى أن بعض النقاد قد جعل مقياس الضمير أساساً لتصنيف الرواة وأن جنيت رفض هذا المقياس، حيث يرى أن اختيار ضمير السرد لا يعدو أن يكون مجرد اختيار نحوي وبلاغي، وأن الراوي ككل ذات للتلفظ لا تستطيع أن تكون في ملفوظها إلا بضمير المتكلم. وبذا فقد صنف الرواة إلى أربعة أصناف بحسب وضع الراوي بمستواه السردي داخل القصة أو خارجها، وبعلاقته بالقصة غيري القصة أو مثلي القصة[3].

---

[1] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص245، 246، وهامش (51) ص274.

[2] عبد الوهاب الرقيق: في السرد، مرجع سابق، ص112.

[3] ينظر: المبحث الأول من هذه الدراسة، ص34، 35.

ويرى العمامي أن "الضمير من العلامات الدالة على حضور الراوي في النص الذي ينشئ"[1]، ومن تم فهو يعتقد، خلافاً لجنيت، أن مسألة الضمير من المسائل المهمة في تحديد هوية الراوي. وهو وإن يوافق جنيت في أن كل سرد مهما كان نوع الضمير المستعمل فيه هو في حقيقته سرد بضمير المتكلم، إلا أنه يخالفه الرأي بشأن قيمة الضمير وأهميته؛ إذ يرى أن السرد بضمير الغائب هو حديث الراوي عن الشخصية، وأن السرد بضمير المتكلم هو حديث الشخصية المتكفلة بفعل الرواية عن نفسها مع فارقي الزمن والدور؛ لأن السرد إما أن يكون لاحقاً للحكاية أو سابقاً لها، أما السرد بضمير المخاطب فهو حديث الراوي إلى الشخصية، وبهذا فهو يعتقد بأن اختيار ضمير من الضمائر الثلاثة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون اعتباطياً وإنما هو اختيار واعٍ يتضمن مقاصد يتعيّن كشفها من قبل الدارسين للنصوص السردية[2].

ويرى العمامي أيضاً أن رفض جنيت إقامة تصنيفه لأنواع الرواة وأوضاعهم ولأنماط السرد على معيار الضمير النحوي قد جرّه "إلى عدم إدراك خصوصية السرد بضمير المخاطب من جهة وضع الراوي وعلاقته بالمروي له الذي يكون في هذه الحالة اثنين لا واحداً، فهو البطل المشار إليه بالضمير صراحة، وهو في الوقت نفسه القارئ الذي يشير إليه الضمير ذاته والذي يناظر الراوي في المستوى السردي"[3].

وعلى الرغم من إقرار العمامي بأهمية الضمير ومخالفته لجنيت في ذلك، فإنه يعود في الفصل الأخير من كتابه لينقض هذا الإقرار؛ حيث يقول: "لم نصنف الرواة في علاقتهم بالحكاية وفق مقياس الضمير الذي بيّنت لنا النصوص التي درسنا هشاشته، وإنما حسب مقياس العلاقة بين زمن الحدث وزمن سرده، فكلما استخدم راوٍ المضارع الدال على الحال كان ذلك بالنسبة إلينا مؤشراً لا يدحض

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 26.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص88، 89.

[3] المرجع نفسه، ص146.

على معاصرته الحدث وبالتالي على حضوره في الحكاية"[1]. وهو يرى أن "هذا التقليد الذي ظهر في مستوى استخدام ضمير السرد غائباً كان أو مخاطباً، وذاك التجديد الذي يلاحظ في مستوى علاقة جل الرواة بالحكاية – مرتبطان وثيق الارتباط بمقصد من مقاصد الرواة المعنوية يمكن تبينه بوضوح أكبر عند تتبع العلاقة بين زمن السرد وزمن الحكاية"[2].

بناء على ما سبق يظهر أن هوية السارد (صوته) إنما ترصد من خلال ثلاث مقولات سردية هي: زمن السرد، ومستوى القص، والضمير، مع اختلاف في درجة أهمية كل منها في عملية الرصد والتحديد، والتي قد تختلف باختلاف النصوص السردية وتنوعها.

وبعد أن قدّم البحث كلاً من مقولتي الرؤية والصوت مستقلة إحداهما عن الأخرى، لابد له الآن أن يلتفت للعلاقة التي تجمع بينهما. فما هذه العلاقة؟ وما مدى قوتها؟

**4. بين الرؤية والصوت:**

تميز اليوم الدراسات اللسانية بين الملفوظ والتلفظ: فالأول عندها "هو إنتاج لغوي قد يكون سلسلة من الكلمات أو الجمل المنطوقة أو المكتوبة، والثاني هو وضع التلفظ بذلك الكلام، أي ظروفه المكانية والزمنية. وقياساً على هذه المميزة يفرق الإنشائيون بين الخطاب السردي والهوية المنتجة له. ويحسن التنبيه، الآن، إلى أن الهوية السردية ناطقة، أي ذات صوت، بينما الموقع السردي راء، أي ذو عين"[3].

وعلى الرغم من تميز الرؤية عن الصوت، فإن لكل من هاتين المقولتين الأهمية نفسها في التعريف بكيان الراوي الذي بينت الدراسات البنيوية تميزه عن الكاتب[4].

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص309.

[2] المرجع نفسه.

[3] عبد الوهاب الرقيق: في السرد، مرجع سابق، ص107.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص107.

يرى شولز أننا في دراسة عملية القص نحتاج "إلى الانتباه لكل من مسألة المنظور (ما رؤيته، مدى محدوديتها، متى تتغير)، ومسألة الصوت (ما مدى تعبيره، ومدى كفايته ووثوقه)"[1]. حيث إن المتكلم في كثير من الأحيان لا يكون هو الرائي، ففي رواية السفراء – والتمثيل لشولز – "العينان هما عينا ستريذر، إلا أن الصوت هو صوت جيمس، وإن كان يتجه أحياناً إلى سريتذر"[2].

وقد سبق أن بينت الباحثة في مستهل هذا المبحث استحسان النقاد للفصل الذي أقامه جنيت بين الصيغة والصوت، وذكرت أن كثيراً من النقاد رفض إدراج جنيت لمقولة الرؤية ضمن فصل الصيغة. ولابد لنا الآن أن نبحث عن علة هذا الرفض.

ممن انتقد إدراج جنيت للرؤية ضمن الصيغة وفصلها عن الصوت الناقد العربي سعيد يقطين، حيث قسم كتابه إلى ثلاثة فصول، هي على الترتيب: الزمن، والصيغة، والتبئير. متحدثاً عن قضايا الصوت السردي ضمن الفصل الثالث، مقتصراً في فصل الصيغة على ما أسماه جنيت بـــ "المسافة"[3]. وفي ذلك يقول: "إنني في تحديدي لهذه المقولات أشاطر تودوروف تقسيمه؛ وذلك لسبب بسيط هو أنني أرى أن هناك علاقة وثيقة بين (المنظور) و(الصوت). هذه العلاقة هي التي انتهت السرديات إلى تأكيدها وهي تعي – الآن– درس جنيت التمييزي بين الترهينين: من يرى؟ ومن يتكلم؟ ولما كان التمييز ذا طبعة منهجية وإجرائية، فإن عزل المنظور عن الصيغة كما مارست ذلك في تحليلي يؤكد هذا الطرح الذي يلح عليه، وإن لأغراض أخرى، بول ريكور[4](1984) وهو ير(كذا) أن العلاقـــة بـــين

---

[1] روبرت شولز: البنيوية في الأدب، مرجع سابق، ص187.

[2] المرجع نفسه.

[3] المقصود بمصطلح المسافة عند جنيت: "ابتعاد القصة عن السرد زمنياً أو مكانياً أو شعورياً، بمعنى ابتعاد الأحداث والشخصيات عن السارد أو الراوي". محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي عربي)، مرجع سابق، ص22.

[4] يرى الناقد الفرنسي بول ريكور أنه من الصعب عزل مقولتي الرؤية والصوت عن بعضهما البعض، إلى حد يجعل من التمييز بينهما متعذراً، فهو يعتقد أنهما مسألة وظيفة واحدة تتم مقاربتها من منظور سؤالين مختلفين، تجيب الرؤية عن السؤال الأول، وهو: (من أي موقع ندرك ما تعرضه علينا حقيقة السرد؟ وبالتالي، من أين يتكلم المرء؟)، ويجيب الصوت عن السؤال الثاني، هو: (من المتكلم هنا؟). ومن ثم فهو يرى أنه لا يوجد بين المقولتين السرديتين إلا فارق واحد، حيث تظل مقولة الرؤيـــة متصلة بمشكلـــة التأليف، وبالتالي=

وجهة النظر أو التبئير وطيدة بالصوت السردي"[1].

وانطلاقاً من الربط بين مقولتي الرؤية والصوت، ومن ترابط السرد والتبئير مع إدراك الفروق البسيطة بينهما، انطلاقا من هذين المعطيين يحاول سعيد يقطين تقديم تصوّر للرؤية السردية، مستفيداً بالدرجة الأولى - والقول له - من جنيت ومن تمييز بال وشلوميت بين (المبئر والمبأر)[2]، ومن خلال تفريقه بين المنظور السردي الذي يحيله على نوعية الشكل، وعمق المنظور الذي يحيله على نوعية الصوت -يصل في النهاية إلى أربعة أصوات في علاقتها بالشكلين السرديين الداخلي والخارجي، وهي على النحو التالي:

1- براني الحكي، ويضم الصوتين:

أ - خارج الحكي، وهو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها. ويسميه يقطين (الناظم الخارجي)، متبنياً بذلك مصطلح لينتفلت.

ب - داخل الحكي، وهو هنا أيضاً راوٍ غير مشارك في القصة، ولكنه يرويها من خلال شخصية تظل مسافة بينه وبينها، ويسميه يقطين (الناظم الداخلي).

2- جواني الحكي، ويضم الصوتين:

---

= تبقى ضمن حقل البحث في التصور السردي، في حين يظل الصوت مشتبكاً مع مشاكل الاتصال ما بقي متجهاً بنفسه إلى قارئ ما، فيكون موقعه هو نقطة الانتقال بين التصور وإعادة التصور. ويخلص أخيراً إلى القول بأن الرؤية دعوة موجهة إلى القراء ليتجه تحديقهم نحو الاتجاه نفسه الذي يقصده المؤلف أو الشخصيات. أما الصوت السردي فهو الكلام الصامت الذي يقدم عالم النص إلى القارئ.

ـــ ينظر: بول ريكور: الزمان والسرد، مرجع سابق،، ص169، 170.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص308.

[2] المبئر والمبأر (بكسر الهمزة المتوسطة وفتحها) مصطلحان سرديان اشتقتهما ميك بال ( Mieke Bal,1977) من مصطلح جنيت (Genette, 1972) التبئير. وتُطلَق على الأول منهما تسميات عديدة منها الرائي وذات الإدراك والمدرك وذات الوعي وذات التبئير ومركز توجيه القارئ، وكذلك المتلفظ في السرديات التلفظية . ويُتعرّف إليه داخل النص السردي من خلال الإجابة عن السؤال: (من يرى؟، أو من يدرك؟)، أما الآخر فهو المرجع الذي يتركز عليه إدراك المبئر، وهو بالتالي مكون من مكونات العالم الممثل، سواء أكان شخصية أم مكاناً أم زماناً أم حدثاً. وغالبا ما يختلف المبئر عن المبأر، إلا أنهما قد يتطابقان حين تبئر الشخصية نفسها.

-نظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص369، 370.

أ – داخل الحكي، ويطلق عليه (الفاعل الداخلي)؛ تمييزاً له عن الفاعل الذاتي، وفيه تمارس الحكي شخصيات القصة.

ب – الحكي الذاتي، وفيه تمارس الحكي شخصية محورية، ويطلق عليه يقطين (الفاعل الذاتي)[1].

ومن خلال تداخل هذه الأصوات وعلاقاتها يصل إلى ثلاثة نماذج، هي:

1- الناظم الخارجي: يكون المبئر برانياً، ويقدم المبأر من الخارج؛ بذلك يكون المنظور برانياً وعمقه خارجياً.

2- الناظم الداخلي: يكون المبئر برانياً، ويقدم المبأر من الداخل؛ بذلك يكون المنظور برانياً وعمقه داخلياً.

3- الفاعل الداخلي: يكون المبئر جوانياً، ويقدم المبأر من الذات؛ لذلك يكون المنظور جوانياً وعمقه داخليا.

وبذا يضعنا يقطين أمام أربعة أنواع من الرؤى السردية، هي:

1- رؤية برانية خارجية: وهي تقابل عند جنيت التبئير الصفر.

2- رؤية برانية داخلية: وتقابل عند جنيت التبئير الخارجي.

3-4- رؤية جوانية داخلية، ورؤية جوانية ذاتية: وهما تقابلان عند جنيت التبئير الداخلي[2].

وممن أنكر الفصل الذي أقامه جنيت بين الرؤية والصوت – أيضاً – عشتار داود محمد إذ تقول: "ونلحظ على آراء جنيت ... أنه إبان كلامه على المنظور، أولاً، كان لابد له أن يتكلم عن الصوت، سواء أكان مرتبطاً بالراوي أم

---

[1] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص310.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص309ــ 311.

ــ انتقدت فوزية الجابري خطاطة يقطين؛ إذ ترى بأن يقطين إنما حاول بهذه التفريعات المتشعبة أن يكون مختلفا فحسب. وهو إن سعى إلى رفض بعض من المفاهيم البنيوية، إلا أنه ظلّ أسيراً لها، وخاضعاً لسيطرتها، فجاءت تصريحاته بالرفض مجرد تصورات انتقائية، وجاءت خطاطته النقدية عبارة عن مزيج من آراء كل من جنيت، ولينتفلت، وشلوميت، وتودوروف.

ــ ينظر: فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2011، ص216، 217.

بالشخصية؛ فالمنظور إذاً أدنى إلى الصوت منه إلى الصيغة"[1]. ومن ثم فهي ترى أنه من الواجب تبني مفهوم خالص للصيغة، ينحو بها – إلى حد ما – إلى التجرد من كل ما من شأنه أن يجرها إلى الالتباس بمفاهيم مجاورة، ولاسيما الصوت. وعليه فهي تقترح أحد أمرين، مع قولها بترجيح الأول منهما وإن صرحت عند ذكرها للمقترح الثاني برفضها التام له، وهذان الأمران هما:

– الأول: أن يُعدّل مفهوم الصيغة، ليصير مقتصراً على المسافة التي تفصل الخطاب عن القصة، من خلال دراسة طريقة عرضها فيه، وتحويل مقولة الرؤية أو المنظور إلى فصل الصوت، حتى لا يكون فيما يذكر في مسألة الصيغة وتحت مقولة المنظور تكرار لما سيذكر في مقولة الصوت مما يحدث إرباكاً وتداخلاً بين المقولتين.

– الثاني: أن تبقى مقولة الرؤية مُدرَجة ضمن الصيغة، مما يستوجب عدم فصل مقولة الصوت في مبحث مستقل؛ لأن الفصل سيغدو – حينئذ – غير مبرر، بحكم ما سيكرر من مسائل عند عرض كل من المقولتين. وهو أمر ترفضه عشتار داود؛ لأنها ترى أن لكل من مصطلحي الصيغة والصوت استقلاليته المفهومية عن الآخر[2].

وبعد إقرارها بضرورة الفصل بين الصيغة والصوت، وبضرورة تحويل مقولة الرؤية إلى فصل الصوت، ورفضها لإدراج المقولات الثلاث في مبحث واحد –تعود لتقول: "ولكن تسليمنا بذلك [أي بضرورة الفصل بين الصيغة والصوت] لا يمثل تقنينا صارماً؛ لأننا نعي أن كلاً من مباحث (الصيغة، والصوت)، و(الزمن) أيضاً، يوجد (كذا) بشكل متزامن في أي خطاب حكائي، والاستقلالية التي تدعو (كذا) إليها هي استقلالية لمفاهيمها الخاصة، لأجل النهوض بدراسة وافية لكل واحد منها. أما أن (كذا) تطلّب الأمر – إبّان التحليل التطبيقي –

---

[1] عشتار داود محمد: الإشارة الجمالية في المثل القرآني، مرجع سابق، ص136.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص136، 137.

بعض الخروقات لأجل إتمام المعنى، فلا بأس بذلك، ولكن على ألا يتم ذلك الخرق في التقسيمات الرئيسة للمنطلقات النظرية لكل واحد منها"[1].

وأخيراً تتساءل عشتار داود عن كنه التقسيم الذي من الممكن تطبيقه مع الاطمئنان إلى عدم تداخل واختلاط مفهوم الصيغة بسواه، وعن إمكان الاستغناء عن الصيغتين التقليديتين: السرد والعرض[2].

وتجيب هي نفسها عن تساؤليها فتقول: "من الممكن تحقيق ذلك إذا ما راعينا فقط المسافة التي تفصل الخطاب الروائي عن القصة المروية، بغض النظر عن (من الذي يتكلم؟). فمن الممكن – إذاً – أن ينضوي خطابا الراوي والشخصية معاً تحت أحد الأنماط الصيغية، كما أن من الممكن أن ينفصلا عن بعض، فهذه إذن ليست القضية الرئيسة، وإنما الاستقرار على صيغة معينة وعدمها، فثمة اختلاف رئيس في التنميط الصيغي يتجلى في: التنقلات الصيغية، والثبات الصيغي"[3].

ويرى العمامي أنه وإن كان لجنيت الفضل في التمييز بين مقولتي الصيغة والصوت إلا أنه قد اكتفى بالفصل دون الربط، مع ما بين المقولتين من ترابط وثيق[4].

وإن سعى يقطين ومن بعده عشتار داود لإدراج مقولتي الرؤية والصوت في مبحث واحد، ومن ثم فصلهما عن مقولة الصيغة، فإن العمامي يخالف جنيت من جهة، وهذين الناقدين من جهة أخرى ، إذ يرى أن الكلام المنقول وأساليبه – وهو من الصيغة عند جنيت – لا يمكن فصله عن الصوت بأي حال من الأحوال، فالصيغة، في رأيه، هي النقطة التي يكون فيها ترابط الصوت والرؤية كأجلى ما يكون[5].

مما سبق يظهر للباحثة أن الإخفاق يبدو واضحاً جليّاً في سعي النقاد لإيجاد سبيل للفصل التام، ولا أقول النسبي، بين مقولات: (الصيغة والصوت والرؤية)،

---

[1] عشتار داود محمد: الإشارة الجمالية في المثل القرآني، مرجع سابق، ص137.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

[4] ينظر: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص83.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص84.

وخاصة عند محاولة تطبيقها على النصوص السردية؛ لما بينها من تلامس وتداخل في بعض أو كثير من الأحيان. وهذا التداخل هو ما أوقع كثيراً من النقاد والمحللين في شرك الخلط بين مسألتي تعدد الرواة (الأصوات)، وتعدد الرؤى. فما الفرق بين المسألتين؟

**5. بين تعدد الرواة وتعدد الرؤى:**

كثيراً ما نرى في التراث السردي العربي عدداً من الرواة ينقل من خلالهم الخبر الواحد على طريقة الإسناد، فتعدد الرواة هو بمثابة "سلاح شهره السلف للتثبت من صحة المروي وصدقه، وقد استعار الخلف هذه الوسيلة فاعتمدها شكلاً يحقق به مقاصد أخرى، بعضها فني، وبعضها الآخر معنوي"[1]. ويجمع النقاد المحدثون على أن باختين هو أول من اكتشف هذه التقنية (تعدد الأصوات) عند تحليله لروايات ديستويفسكي. ويرى مانغونو أن "إشكالية تعدد الأصوات تدحض وحدة الذات الناطقة، وتدرج -إذن- في صلب إشكالية أوسع هي إشكالية اللاتجانس الخطابي ... حيث يعبر العديد من الأصوات دون أن يطغى أي صوت على الأصوات الأخرى"[2].

ولكن السؤال هنا هو: هل يستلزم تعدد الرواة تعدد الرؤى أيضاً؟ وهل يحمل مصطلحا تعدد الرواة وتعدد الأصوات المفهوم نفسه أم أن هناك فرقاً بينهما؟

يرى كثير من النقاد أن تعدد الرواة يستلزم في الوقت نفسه تعدد الرؤى؛ ومن ثم ربط هؤلاء بين المصطلحين، فهذا جيرالد برنس في تعريفه للسرد المتعدد الأصوات أو السرد الحواري يقول بأنه: "سرد يتميز بتداخل أصوات متعددة وأكثر من وعي وآراء حول العالم، لا يمتلك أي واحد منها تفوقاً أو سلطة على غيره ... وفي الحواري على نقيض الذاتي أو الأحادي (monologic)، فإن السارد (الراوي) وأحكامه وحتى معرفته لا تشكل المرجع النهائي بالنسبة للعالم المعروض، ولكن

---

[1] المرجع نفسه، ص151.

[2] دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف ــ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة ــ الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، ص98.

مجرد إسهام بين إسهامات أخرى ومشاركة في حوار، قد تكون أقل أهمية وإدراكاً من بعض الشخصيات الأخرى"[1].

وممن ربط من النقاد العرب بين مقولتي تعدد الرواة وتعدد الرؤى عبد الله إبراهيم، حيث يعرج عند حديثه عن تعدد الرؤى في رواية الحرب العربية في العراق إلى الحديث عن رواية الأصوات[2]. ومنهم - أيضاً - محمد التلاوي، ففي دراسته لوجهة النظر في رواية الأصوات العربية يقول عن رواية الأصوات بأنها: "تعد نوعاً من المحكي ذي التبئير الداخلي المتعدد...؛ لأن الأصوات افتراض داخلي أوجده الكاتب/الروائي، والأصوات تقوم بالحكي للقضية نفسها أكثر من مرة، وكل صوت بمنظوره الخاص"[3]. وترى عدالة إبراهيم أن بين مقولتي تعدد الرواة وتعدد الرؤى ارتباطاً وثيقاً، "ففي روايات الأصوات يتم تقديم الأحداث بأكثر من زاوية رؤية مما يضفي عليها سمة الموضوعية، ويخرجها من شرنقة الرؤية الأحادية للراوي الواحد، ويجعلها أكثر تشويقاً وتأثيراً في المتلقي ... مما يعطي العمل الروائي البعد الجمالي والفني الأكثر ثراءً وعمقاً"[4].

وإذا كانت رواية الأصوات قد جاءت كردة فعل لبعض القيود التي فرضتها الرواية التقليدية المتمثلة في الرؤية الموحدة للمؤلف، حيث منحت الأولى مساحة من الحرية لتعدد الأصوات ومن ثم تعدد وجهات النظر واستقلالها- فينبغي أن نعي "أن تعدد الأصوات واستقلالها بوجهات النظر لا يعني الانغلاق لكل صوت والابتعاد عن الأصوات الأخرى؛ لأن الاستقلال الصوتي هنا استقلال نسبي"[5]. كما يتوجب علينا أن نعي -أيضاً- أنّ تعدد الأصوات لا يعني منح المؤلف استقلالية

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص59.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مرجع سابق، ص137ــ 142.

[3] محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003م، ص103.

ــ التبئير الداخلي المتعدد هو: "نوع من التبئير الداخلي أو وجهة النظر يتم فيها عرض الوقائع والمواقف غير مرة، و في كل مرة من مؤبر (كذا) مختلف". جيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص139.

[4] عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص193.

[5] محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، مرجع سابق، ص59.

مزيفة للشخصيات "مع هيمنة رأيه على رؤية شخصية معبرة عن وجهة نظره في صورة تلفيقية باهتة، ولا يعني – في الوقت نفسه – دخول الشخصيات في حوار حاد وعنيف، من أجل إثبات كل شخصية لرأيها. ولكنها تعني، في المقام الأول، تجانس العمل الأدبي في صورة متعددة الرؤى، يمكن أن تبرر لرؤية المؤلف تبريراً فنياً مقنعاً، دون فرض سلطة المؤلف وهيمنته على النص"[1].

إذا كان هذا الرأي يقر بأن تعدد الرواة يقتضي تعدد الرؤى أيضاً، فإن هناك في المقابل رأياً آخر لا يرى أن إحدى المقولتين تستلزم الأخرى، إذ يرى مؤيدو هذا الرأي بأنه: "في النص الروائي، طبعاً، لا يعني تعدد أصوات الشخصيات بالضرورة تعدد زوايا الرؤية، التي لابد لها من أن تجد سبيلها الفني لكي تكون أصواتاً راوية. قد تتعدد أصوات الشخصيات، ولكنها تبقى في تعددها هذا محكومة بصوت الراوي، الذي يقدمها، أو يحكي عنها، أو يرى إليها في زمن السرد. من هنا فإن تعدد الصوت الراوي يطرح في علاقته بالشخصية مسألة تغير نمط البنية الفنية"[2]. والسؤال هنا: متى يتحقق هذا الطرح؟

ترى يمنى العيد أن تعدد الصوت الراوي يطرح مسألة تغير نمط البنية الفنية "حين يعني تعدد زوايا الرؤية، أو حين يعني تعدد المواقع لزاوية الرؤية، وليس حين يكون تعدد الأصوات تعدداً تماثلياً، أو تكرارياً لموقع الرؤية الواحدة"[3].

وممن أقر بعدم الربط بين مقولتي تعدد الرواة وتعدد الرؤى ربطاً يوجب وجود إحداهما بمجرد وجود الأخرى محمد العمامي، إذ يقول: "قد يتعدد الرواة فتتعدد الأصوات والرؤى وتختلف، بل قد تتعارض وتتناقض؛ إلا أن تعدد الرواة ليس دوماً رديف التنوع والاختلاف، فقد يتعدد الفرع والأصل واحد، وقد ترد كل الأصوات إلى صوت واحد وحيد"[4]. ومن تم يطلق العمامي على النوع الأول الذي تتعدد فيه الأصوات وتتعدد الرؤى، مصطلح (تعدد الرواة)، وعلى الثاني، الذي

---

[1] عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص193، 194.

[2] يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية، 1984م، ص79.

[3] المرجع نفسه، ص79، 80.

[4] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص205.

تتعدد فيه الأصوات دون الرؤى مصطلح (الراوي المتعدد)، ويبدو ذلك من خلال عنواني الفصلين الثالث والرابع من كتابه[1]. وربما استقى العمامي هذين المصطلحين من يمنى العيد في كتابها: (في معرفة النص)[2].

وإن أطلق العمامي على النوع الذي تتعدد فيه الأصوات والرؤى مصطلح (تعدد الرواة)، فإن بعض النقاد رفض هذا المصطلح تماماً؛ بدعوى أن الأصوات في الرواية هي التي يمكن أن تتعدد لا الرواة، ومن ثم يمكن أن تحوي الرواية أصواتاً سردية متعددة وليس رواة متعددين كما يمكن أن توهم المعاينة السريعة لهذه الإشكالية السردية، وهناك فرق جلي وأساس بين الاثنين[3]. والخلط بين المصطلحين يقع كثيراً "حين تتعدد الشخصيات وتتنوع إلى الدرجة التي تتشابك فيها أحيانا؛ ذلك أن الراوي عندما أتاح الفرصة للشخصية للتعبير، فإنه بذلك قد سمح بدخول صوت سردي إلى النص من دون أن يتخلى عن موقعه للشخصية، إذ سرعان ما يسترد موقعه ويواصل عملية السرد بالهيمنة ذاتها والحضور ذاته"[4].

وترى بعض الدراسات أن هناك اختلافاً بيّناً وواضحاً بين تعدد الرواة وتعدد الأصوات، فتعدد الرواة من وجهة نظرها هو السرد التكراري المونولوجي، أما تعدد الأصوات فهو أقرب إلى ما يعرف في النقد الانجلو أمريكي تحت اسم الرواية ذات الوقع المتعدد، حيث يمكن أن تضم الرواية الواحدة رواة متعددين ولكنها تظل مع ذلك أحادية الرؤية مونولوجية الطرح، فلا تقدم بذلك – كما يرى باختين– رؤية للعالم نابعة من جدل وجهات نظر شخصيات القصة وصراعها، بل رؤية خاصة بالراوي، على نقيض الرواية المتعددة الأصوات أو الرواية البوليفونية التي تقدم رؤية متعددة للعالم من خلال التركيز على اختلاف رؤى الشخصيات وأنماطها، وما يسود بينها من علاقات حوارية[5].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص151، و 205.

[2] ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، مرجع سابق، ص79، 80.

[3] ينظر: محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، مرجع سابق، ص135.

[4] المرجع نفسه، ص135.

[5] ينظر: أحمد محمد محمد الشيلابي: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية (دراسة في المضمون والرؤية الأيديولوجية)، دار ومكتبة الشعب،مصراتة– ليبيا، الطبعة الأولى، 2003، ص90، 91.

وإذا كانت قواعد الكتابة غير ثابتة، وإنما تستنبط القواعد من النصوص، فتتطور بتطورها، فلابد والحال هذه من عدم سنِّ قواعد تلزم بالسير عليها جميع النصوص. ودفعاً لما قد يقع بين المصطلحات من تداخل لابد من الاتفاق على جهاز مصطلحي ييسر عملية تحليل النصوص للخروج بنتائج واضحة، وفي هذا الإطار ترى الباحثة أنه لابد من وضع خط فاصل بين مصطلحي تعدد الأصوات وتعدد الرواة، حيث يمكن أن يطلق الأول على الأعمال التي تتعدد فيها الأصوات الراوية وتختلف رؤاها، ويطلق الآخر على الأعمال التي تتعدد فيها الأصوات وتتحد الرؤى، ويمكن لمن يرفض مصطلح تعدد الرواة؛ باعتبار أن الأصوات هي التي تتعدد لا الرواة، أن يطلق مصطلح تعدد الأصوات على كلا النوعين من الأعمال دون أن يشترط تعدد الرؤى وتباينها عند تعدد الأصوات.

# الفصل الثاني

## الراوي الغفل بين الرؤية والصوت

### "ليالي نجمة" لخليفة حسين مصطفى أنموذجاً

- **تقديم الرواية:**

تروي "ليالي نجمة" في جزأين وثمانين فصلاً مرقماً واقع المجتمع الليبي في ظل الحكومتين الإيطالية والإنكليزية، فكل شخصية بارزة من شخصيات القصة تمثل شريحة من شرائح المجتمع آنذاك. فـ(نجمة) الشخصية الرئيسة في القصة والتي حملت الرواية اسمها امرأة تتمتع بنصيب وافر من الجمال، ارتبطت بتاجر عجول دفع ثمن زواجه منها لخالها، ولكنها هجرت عش الزوجية بعد ستة أشهر من زواجها؛ فراراً من جحيم الحياة مع ثلاث ضرائر لم يكن لهن شغل إلا تعكير صفو حياتها بعد أن رأين انصراف زوجهن عنهن منذ حلولها بينهن كعروس صغيرة وجميلة. لم تجد نجمة في فترة زواجها من تشكو له عذاباتها إلا أمها التي ما لبثت أن طوت أشرعتها ورحلت بلا سابق إنذار، فلم يعد لها من أحد لتفرغ عنده حملها الثقيل من الشكاوى إلا زوجها الذي ضاق ذرعاً بالصراع القائم بين زوجاته اللاتي تحولت دسائسهن ومكرهن إلى حرب معلنة ضد العروس الجديدة والمدللة، إلى أن وصل الأمر بهن في أحد الأيام إلى الهجوم عليها في غرفتها، وحين تأكدت نجمة من أن المعركة ليست ككل مرة مجرد مناوشات وإنما هي معركة حياة أو موت تحولت بكل قوتها للدفاع عن نفسها ليعود تاجر العجول فيفاجأ بحمم معركة طاحنة تدور رحاها بين زوجاته الأربع، وعندما أفاق من وقع المفاجأة لم يتأخر عن تأديبهن فانهال عليهن شتماً وضرباً، فلاذت كل واحدة من زوجاته الثلاث بغرفتها، أما نجمة فقد أسرعت نحو الباب لتطرق أول باب يقابلها، وعندما أفاق من وقع المفاجأة لم يتأخر عن تأديبهن فانهال عليهن شتماً وضرباً، فلاذت كل واحدة من زوجاته الثلاث بغرفتها، أما نجمة فقد أسرعت نحو الباب لتطرق أول باب يقابلها، وعندما انتبه زوجها لاختفائها خرج للبحث عنها فطرق الباب نفسه ليطلب منها العودة ولكنها رفضت العودة إلا في سكن مستقل. رفض تاجر العجول الفكرة رفضاً قاطعاً ولم يقبل بأوساط الحلول، وانتقاماً منها وإمعاناً

في إذلالها تقدم ببلاغ لمركز الشرطة مدعياً أن نجمة هي من بدأت الشجار وحطمت كل محتويات الحجرة.

اقتيدت نجمة إلى القسم وتوسط خالها لإرجاعها إلى بيت زوجها ولكنها أصرت على موقفها الرافض فلم يكن منه إلا أن تبرأ منها لتتحول بذلك إلى ريشة في مهب الريح تحركها أنى شاءت. تتعرف نجمة في السجن على فتاة محكومة بجريمة أخلاقية وقد تقرر ترحيلها إلى شارع (سيدي عمران) ذلك الماخور الذي أقامه الطليان في ظهر المدينة القديمة للباحثين على اللذة الرخيصة، ولكن الفتاة تهرب فترحّل نجمة بدلاً منها. تقطن نجمة ذلك الشارع وتمتهن الدعارة فتتعرف في بداية مشوارها على (محمد المعلول) صياد السمك الذي بهرها بمتانة بنيانه واعتداده بنفسه، ذلك الرجل الذي عرف بقوته وجبروته ضد الظلم، والذي زهدت فيه نساء شارع (سيدي عمران) جميعاً، ففاز بنجمة أجمل النساء فيه.

كانت نجمة تنتظر يوم الجمعة بفارغ الصبر، لا لأنه يوم عطلتها الرسمية الذي ترتاح فيه من عناء الانهماك في ممارسة المهنة غير الشريفة، بل لأنه اليوم الذي تنفرد فيه بالمعلول في منزله، وتنسى أو تتناسى مأساتها، وتحاول الهروب من واقعها، ولكن (الشاويش عبد الله) الذي استحوذت نجمة على كل تفكيره فلم يعد يرى سواها ولم يجد أي قبول منها، كان لها بالمرصاد فلم تجد بداً من نقل خبره للمعلول الذي حاول تسوية الأمر معه، إلا أن الجدل بينهما احتدم حتى وصل إلى الاشتباك بالأيدي كان الطرف الخاسر فيه هو الشاويش عبدالله، وثأراً لكرامته التي مرغت في التراب وانتقاماً من المعلول تقدم الشاويش ببلاغ إلى القسم يتهم فيه المعلول بالاعتداء على أحد رجال الحكومة اقتيد من جرائه المعلول إلى السجن، وبعد انقضاء وقت ليس بالقصير وتدخل عدد من الوسطاء بما فيهم نجمة أطلق سراحه ليخرج من السجن إلى البحر فلا يراه أحد حتى يعثر أحد الصيادين على جثته وقد لفظها البحر بعد مضي واحد وعشرين يوماً على اختفائه.

بكت نجمة المعلول بدموع المرأة التي ترملت وهي في عمر الزهور، وأعلنت الحداد عليه لمدة ثلاثة أيام حاولت خلالها إعادة رسم خريطة حياتها من دونه. حاول الشاويش عبدالله التقرب إليها في هذه الفترة بكل السبل علّه يجد الطريق إلى قلبها ليصل إلى عرض الزواج عليها آخر المطاف، لكن نجمة لم تكن ترى فيه إلا واحداً من القتلة الذين استباحوا أجساد نساء شارع (سيدي عمران) جميعاً، وهكذا عقدت العزم على ترك هذا الشارع واستطاعت بمعاونة (مريومة الزينة) بوابة المنزل من الفرار واللجوء إلى منزل المعلول بعد شرائه لتقضي فيه بقية حياتها.

أما (الشاويش عبدالله) فهو شرطي من سكان المدينة القديمة عرف بقسوة قلبه وتحجره، انضم إلى سلك البوليس مع بداية عهد الإدارة الاستعمارية الإنكليزية، وكُلِّف من قبلها نتيجة لإخلاصه وتفانيه في خدمة ضباطه بعدة مهام كإلجام أي صوت مناهض للحكومة، وفض المظاهرات التي يقوم بها أبناء الشعب بيد من حديد، بالإضافة إلى المهمة الأساس وهي حفظ الأمن والنظام في (شارع سيدي عمران) ومراقبة نزيلاته، واتخاذ كل الإجراءات التي يراها هو مناسبة لنموه وازدهاره.

استحوذ الشاويش عبدالله من خلال تكليفه بواجب حماية مملكة الحرام على سلطات ملك غير متوج، وصار يمارس أثناء جولاته الصباحية سلطته باختراع قوانين مزاجية، ومحاسبة النساء على كل شاردة وواردة، وتقرير العقوبات الجائرة، ومقاسمة نساء الشارع فيما يجنينه من مزاولة مهنة الدعارة. وهكذا تحول إلى رجل أمن يمارس واجبه المهني بانضباط شكلي دون التزام بقواعد وأخلاقيات المهنة، فكان هدفه الأول هو حماية السلطة القائمة، ومقاومة أي زوابع قد تتعرض لها باعتباره سيف الحكومة الذي يجب أن يكون مشهراً وصارماً.

بهذه الطريقة عاش حياته في شارع الدعارة مستغلاً نساءه أسوء استغلال غير مكترث بإلحاح أمه الضريرة عليه بأن يبني بيتاً ويؤسس أسرة وهي ترى سنوات

عمره تتساقط دون أن يدري، وظل على هذه الحال إلى أن أطلت نجمة فقلبت حياته رأساً على عقب، فلم يعد له في الحياة إلا هدفان، هما: الوصول إلى قلب نجمة بأي طريقة كانت، والجلوس على كرسي الزعامة، ولكنه خسر الاثنين معاً؛ إذ رحلت نجمة عن الشارع فارّة بجلدها، ومنع هو من مزاولة مهنته بعد أن استغنت الحكومة عن خدماته.

عاشت نجمة في بيت المعلول بباب البحر هاربة من شرك الزواج الذي نصبه لها الشاويش عبدالله، وكانت تزورها من حين لآخر مريومة الزينة محملة بالأخبار والأسرار، لتطرق بابها في أحد الأيام وبيدها طفلة صغيرة حملت بها إحدى نساء (سيدي عمران) رغم كل الاحتياطات الصارمة. خافت الأم على طفلتها من بطش الشاويش عبدالله في حال انكشاف أمرها، وقد بات من الصعب إخفاؤها فلم تجد إلا مريومة الزينة لتبوح لها بسرها راجية منها إيجاد ملجأ لها، وهنا رأت الزينة أن نجمة هي أفضل من يتولى أمر هذه الطفلة غير الشرعية. قبلت نجمة تبني الطفلة لعلها تكفر بها عن بعض ذنوبها ولتؤانسها في وحدتها، ومن هنا تعين على نجمة البحث عن رجل كتوم وجدير بالثقة ليقوم بتسجيل الطفلة في دائرة النفوس فلم تجد أفضل من (أحمد الجرايدي) الذي كان المعلول يحدثها عنه دائماً، ذلك الرجل الذي ذاع صيته في ولاية طرابلس وما جاورها بتاريخه الوطني المشرق، وبعلاقته بأحد أهم رموز المقاومة الشعبية (الزعيم بشير السعداوي) من ناحية، وبالمؤتمر الوطني من ناحية أخرى حيث كان هو خطيبه المفوّه، فنال بذلك إكبار واحترام الجميع حتى أطلق عليه البعض لقب (الرجل المكافح). وهكذا طلبت نجمة من مريومة الزينة استدعاء الجرايدي إلى منزلها ليحوك القدر قصة حب جمعت بين الاثنين انتهت رغم كل الصعوبات والعراقيل بزواجهما.

أما (منصور) ابن المعلول بالتبني فقد كانت علاقته بالجرايدي امتداداً روحياً لعلاقة الأخير بالمعلول رفيق الصبا والدراسة. كان منصور بائع سمك فقير لا

يملك من حطام الدنيا إلا عربته الخشبية ووسامته التي فاقت كل حد حتى أنه كان يشبه بالنبي يوسف عليه السلام.

تعوّد منصور أن يفيق باكراً على صوت عمته التي عاش في كنفها ليسحب عربته بعد أن يملأها بالسمك ويجوب بها أزقة المدينة القديمة وشوارعها ليبيع محتواها لنساء المدينة ومطاعمها.

رجع منصور في أحد الأيام باكراً إلى المنزل على غير عادته بعد أن حالفه الحظ في بيع كل محتويات عربته من السمك الطازج، ومن هنا فكر في أن أفضل مكان يقضي فيه بقية يومه هو (مقهى الغاوي)، وأثناء جلوسه أمام المقهى واستغراقه في التفكير ومراقبة المارة لمح صدفة زهرة في شرفة منزلها وقد انهمكت في نفض الغبار عن البساط، فتركت الفتاة في نفسه أثراً لا يمحى واستولت على كل تفكيره.

أما (زهرة) التي دأبت على الصعود للشرفة متحججة بواجباتها المنزلية لاختلاس النظر إلى الشارع التجاري الطويل، مستغرقة في تأمل ذلك العالم الصاخب، محاذرة أن يراها أحد فينكشف أمرها وتحرم من وسيلة التنفيس الوحيدة عن نفسها ما إن وقع نظرها على منصور القابع بجوار المقهى حتى أحست بنبض قلبها يتسارع وأدركت أنها وقعت في مصيدة الحب.

بعد أن جمع منصور معلومات عن فتاة الشرفة قرر التقدم لطلب يدها، ولكن الحاج عبد السلام رفض طلبه بشدة وطرده كما يطرد أي متسول يقابله في الطريق.

كان (الحاج عبد السلام الفكة) رجلاً ميسور الحال يملك أكبر محل للذهب في (سوق الصاغة)، ومنزلاً كبيراً بـــ(سوق الترك)، وكانت زهرة ابنته الوحيدة والمدللة تحظى بكل ما تشتهي، وقد أدخلها، رغم معارضة الجميع، لمدرسة للبنات تضم بين جدرانها تلميذات من جنسيات مختلفة وتلقى فيها الدروس باللغتين

الإيطالية والعربية، ولكنه ما إن رأى تحولها من طفلة صغيرة إلى فتاة ناضجة حتى قرر منعها من مواصلة دراستها.

علمت الحاجة مبروكة (والدة زهرة) بطلب بائع السمك فاستنكرت ذلك، وبعد أن رأت تعلق ابنتها به قررت تزويجها من ابن أختها الذي سبق وأن طلب يدها فرفضته زهرة ووالدها، ولم يجد الوالد مفراً لتخليص ابنته من بائع السمك إلا بالموافقة على هذا الزواج.

أصر منصور على الدفاع عن حلمه حتى النهاية فطلب من الجرايدي التوسط له عند الحاج عبد السلام، فجوبه طلبه بالرفض مرة أخرى، ثم وافق تاجر الذهب على مضض بعد أن تدخل المعلول في الأمر، ولكنه سرعان ما تراجع عن موافقته بعد أن سمع بدخول المعلول إلى السجن.

وتحسباً لخروج المعلول من السجن حاول الحاج عبد السلام التعجيل بزواج ابنته من ابن خالتها، ولكنه عندما عرض الأمر على زهرة رفضت بشدة فلم يكن منه وهو في فورة غضبه إلا أن هوى بعصاه على ظهر ابنته بكل قوته، ولم يخطر بباله حينئذ أن هذه الحادثة ستغير حياته وحياة ابنته إلى الأبد؛ إذ لزمت زهرة غرفتها ولم تعد تغادرها ولا تأكل إلا تحت إلحاح أمها فاعتراها الذبول في وقت قصير، ومن هنا قرر الحاج عبد السلام عرضها على (الفقيه مصباح).

دخل عليها الفقيه غرفتها فانبهر بجمالها الذي حوله من خانة المشعوذين إلى خانة المجانين، فبعد عدة جلسات استشفائية، ورغم علمه بأن مريضته الشابة لا تشكو من أي شيء قرر المضي في لعبة التضليل، فطلب من الوالدين الاختلاء بزهرة للقيام بعملية طرد الجن الذي أوهمهما بتلبسه بها، وفي تلك الخلوة استغل تعب الفتاة فاعتدى عليها، وعندما أدرك الوالدان ما حل بابنتهما لم يكن لهما من مخرج إلا تزويجها من هذا الشيخ الدّعي الذي استطاع بفعلته الوصول إلى مرامه، وهكذا أصبحت زهرة زوجاً له وسط استغراب الجميع ودهشتهم.

انتقل الحاج عبد السلام إلى الرفيق الأعلى بعد أن هدته مأساة الشرف المطعون، أما الحاجة مبروكة فقد اعتزلت الناس حداداً على الزوج الراحل، ولزمت غرفتها التي لم تغادرها إلا للضرورة حريصة على المواظبة على زيارة قبر زوجها صباح يوم كل جمعة.

أدرك الفقيه مصباح أنه لابد له من استعمال مكره ودهائه لمصالحة حماته؛ لتقف معه في مواجهة إخوة المرحوم وأبناء عمومته واستطاع في النهاية الوصول إلى مبتغاه فاستحوذ على قلب الأم وثروة المرحوم مثلما استحوذ على زهرة من قبل.

تحصل منصور على الشهادة الابتدائية، والتحق بسلك التعليم، وقد توطدت علاقته بأحمد الجرايدي الذي تعلم على يديه كيف يواجه مصائب الحياة ومحنها بقلب من حديد، وكيف يعيش في صلب الواقع، وبذا استطاع أن يتخطى محنة حبه لزهرة وخسارته لها.

دأب منصور على المرور بمنزل الجرايدي يومياً بعد أن تعرف على أخته (فاطمة) وتعلق قلبه بها، وهكذا قرر منصور أن يتقدم لخطبتها من أخيها الذي لم يبخل بأخته عليه وقد أدرك مدى تعلق أخته هي الأخرى بمنصور.

أما (الشيخ عبد الرحمن الغاوي) فهو أحد أبناء أسرة فقيرة، ترك المعهد دون أن يتحصل على الشهادة التي يمنحها، وقبل بوظيفة فقيه في جامع صغير.

تحصن الشيخ عبد الرحمن في جامعه الصغير ووظف كل وقته في حفظ القرآن الكريم والتأمل في تفاسيره على أمل أن يحقق في يوم من الأيام طموحاته المتمثلة في الانتقال إلى جامع كبير ذي شهرة تاريخية أو تقلد منصب في دار الإفتاء، وظل على هذه الحال إلى أن تسللت (حورية) إلى حياته. فبعد أن انتهى في أحد الأيام من تأدية صلاة الفجر أمسك المصحف الشريف بين يديه ولا يدري كم مرّ من الوقت حين أفاق من سبحاته على خطوات امرأة ورائحة عطرها، وعندما

خرج إلى السقيفة رأى المرأة تتلفع في ثوب أبيض وفي يدها طفل صغير لا يتجاوز الثامنة من عمره وقد دفعت إليه ليتعلم على يديه شيئاً من القرآن الكريم.

دأبت حورية على التردد على الجامع مرتين في اليوم فشرعت علاقتها بالشيخ تتوطد يوماً بعد يوم، وقد تمكنت في فترة قصيرة من قلب حياته رأساً على عقب.

قرر الشيخ عبد الرحمن التحري عن المرأة التي سلبته عقله فعرف أنها كانت متزوجة من حوذي سكّير كان قاسياً معها يضربها بالسوط كما يضرب حصانه إلى أن تمكنت من الهروب منه والعودة إلى منزل أمها التي دفعت ثمن طلاق ابنتها من الحوذي بعد أن فشلت في الإصلاح بينهما.

لم تخف حورية عن أمها وقائع علاقتها الناشئة مع الشيخ عبد الرحمن فكانت تعلمها بتطوراتها أولاً بأول؛ ولذا حين تقدم الشيخ لطلب يد حورية، رغم رفض والديه، استقبلته سلطانة (والدة حورية) ودعته للدخول إلى بيتها، وفتحت له قلبها فأخبرته عن ماضيها حيث كانت مغنية أعراس ذائعة الصيت تحولت بعد أفول نجمها إلى امرأة أخرى تتاجر بالأعشاب الطبية والأدوية الشعبية.

وافقت حورية على الارتباط بالشيخ عبد الرحمن الذي لم يكن يروقها لولا تعاظم مصائبها، ولكنها وضعت شرطاً للموافقة وهو أن يبحث الشيخ عن عمل آخر يرتزق منه. فوجئ الشيخ بالشرط كما فوجئت الأم، ولكنه قبل به ووعد حورية بفتح مقهى.

تزوج الشيخ عبد الرحمن بحورية، وافتتح مقهاه عقب ثلاثة أسابيع من زواجه وذلك بمساعدة حورية، وبهذا العمل الجديد طوى طموحاته في الجلوس على كرسي الإفتاء كما طوى ماضيه كفقيه في الجامع الصغير.

عاش الزوجان في كنف سلطانة وبيتها، وقررت سلطانة أداء فريضة الحج بعد أن استشارت أحد الشيوخ في جواز ذهابها للأراضي المقدسة للتكفير عن ذنوبها، ولكن سلطانة التي سافرت لتغتسل من ذنوبها رجعت بطباع أسوأ مما كانت عليها،

مفاخرة بلقب (الحاجة) ساعية بكل جهدها لتعويض ما أنفقته من أموال فبدأت برفع إيجار الغرفة التي تقطنها ابنتها وزوجها، فلم يكن من حورية إلا أن طلبت من زوجها البحث لهم عن سكن مستقل وقد بدأت علاقتها بأمها تسوء يوماً بعد يوم. وبعد مضي وقت من التسويف والمماطلة رضخ الشيخ عبد الرحمن لطلب حورية فاشترى لها منزلاً جديداً في شارع (سيدي مفتاح).

عاشت حورية في كنف زوجها حياة هادئة، سرعان ما تحول صفوها إلى سحب سوداء تراكمت في سماء حياتهما، كان سببها الأول رغبة حورية في إنجاب طفل يملأ عليها حياتها بعد أن فقدت ابنها العليل ثمرة زواجها من الحوذي السكير.

استدعي الغاوي في أحد الأيام إلى مركز الشرطة بعد عراك نشب بينه وبين أحمد الجرايدي فوضع المقهى في عهدة (حسين) الصبي الوسيم الذي لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره، والذي شغله الغاوي في مقهاه وأحبه لما اتصف به من نشاط وأمانة.

علم حسين أن الغاوي لن يطلق سراحه قبل مضي أربع وعشرين ساعة على أقل تقدير، فقرر إغلاق المقهى وسلك الطريق المؤدي إلى منزل الغاوي ليسلّم المفاتيح لزوجته. استقبلته حورية ودعته للدخول، وبعد أن علمت ما حلّ بزوجها كادت تطير فرحاً؛ إذ شعرت أن العناية الإلهية تولت أمر القصاص من الغاوي، وقررت أن تحتفل بالخبر برفقة الصبي فاستبقته في بيتها وراودته عن نفسه فاستسلم لها.

استمرت العلاقة غير الشرعية بين زوجة الغاوي وعامله حتى بعد خروج الغاوي من الحجز، وزادت حدة المشاكل بين الزوجين فتركت حورية المنزل لتلجأ إلى أمها من جديد . تعوّد الصبي التسلل إلى بيت سلطانة في جنح الظلام ليكون بجوار حورية، ولم تعلم سلطانة بأمر هذه العلاقة إلا صدفة فماتت بصدمة الفضيحة.

شعرت حورية بالامتنان لما أسدته لها أمها من معروف حين رحلت عن هذه الحياة، وقررت إثر وفاتها بيع بيتها وشراء بيت خارج أسوار المدينة القديمة.

تسربت أخبار للغاوي تكشف خيانة زوجته، وبعد أن تأكد من صحة هذه الأخبار قرر الانتقام من المرأة التي خانته ومرّغت اسمه وسمعته في الوحل فما كان منه إلا أن قتلها وفرّ هارباً ولم يُعلم مصيره حتى آخر الرواية.

- **وضع الراوي في "ليالي نجمة":**

إن كان أهم ما يميز الراوي في السرد صوته ورؤيته، فإن لكل من الصوت والرؤية علامات وقرائن. فما هذه العلامات المحيلة على الراوي في رواية "ليالي نجمة"؟

**1. الصوت:**

لتحديد الهوية السردية أو الصوت السردي اصطنع جيرار جنيت -كما تبين في الفصل الأول- ثلاثة مقاييس هي: زمن السرد، ومستوى القص، والضمير. وقد استخدم راوي "ليالي نجمة" في روايته الأحداث السرد التابع أو اللاحق، إذ يروي أحداثاً كان وقوعها سابقاً لفعل السرد، وهو ما يكشف عنه سياق النص وألفاظه، ومن هنا كان السرد فيها سواء تأدى بصيغة الماضي، التي سيطرت على معظم الرواية، أو المضارع الدال على الحال في بعض الأحيان-سرداً لاحقاً. يقول الراوي في افتتاحية الرواية: "**يومها لم يدرك (محمد المعلول) السر في تلك القوة التي سمرت قدميه في الأرض قبالة الباب الأخضر، ولكنه اكتشفها فيما بعد ... كان محمد المعلول حينئذ يخبط بحذائه المطاطي في الوحل** ..." (ج1/ ص5). ولعل استخدام هذا النوع من السرد يعزى "إلى ضرب من الواقعية يقتضي أن يقع الحدث أو يشرع فيه ليصبح نقله ممكناً"[1].

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص108.

وقد يرى بعض النقاد أن اقتضاء وقوع الحدث أو الشروع فيه للبدء في نقله إنما يكون في الحقائق العلمية والوقائع التاريخية، أما السرد فمن البداهة أن يُدرك بأنه هو المولّد في كثير من الأحيان للحدث والخالق له. وبناء عليه يحق لهؤلاء أن يتساءلوا عن علة لجوء كثير من الرواة إلى استخدام السرد اللاحق ولاسيما فيما يسمى بالرواية الواقعية؟

يرى بعض النقاد أن لجوء الرواة إلى هذا النوع من السرد إضافة إلى كونه التقليد السائد في السرد منذ القدم –لا يعدو أن يكون وسيلة فنية يعمدون إليها "للإيهام بواقعية ما يروى، وإلى شد المتلقي ودفعه إلى ولوج العالم التخييلي. فانقضاء الأحداث أو بالأحرى الإيهام به قد يعد في نظر المتلقي دليلاً على واقعيتها. ورغم وعيه غالباً بأن ما يروى له تخييل فهو يقبل اللعبة ويقبل أن تنطلي عليه الحيلة. وهذا ما يجعل من الإيهام بالواقع بفضل السرد اللاحق قاعدة من قواعد اللعبة السردية في القصص ذات البعد الواقعي، والقصص التي يكون الواقع أحد أبعادها"[1].

وقد اختار راوي "ليالي نجمة" أن يكون الواقع أحد أبعاد قصه وذلك من خلال ذكر أزمنة وأمكنة لكثير منها وجود حقيقي خارج النص التخييلي. فالأحداث بدأت أيام إعلان الاستقلال لليبيا وما تلا ذلك من معارك انتخابية: "**في الخارج كان نشيج المطر يختلط بقرع أجراس الكنائس في بدء احتفالات الجاليات الأوروبية بأعياد ميلاد المسيح التي توافقت صدفة أو عن قصد مع إعلان الاستقلال المدوي**" (ج1/ص17)، "**بدأت معركة الانتخابات العامة، وهي الأولى من نوعها التي تجري في البلاد بعد الاستقلال وتتويجاً له على حد تعبير وزير الداخلية آنذاك**" (ج1/ص255). وانتهت بعد ما يقارب الست سنوات من ذلك الإعلان: "**أخذ (أحمد الجرايدي) في رصد التحولات التي طرأت على حياة الناس عقب**

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص311.

**انقضاء ست سنوات من عمر الاستقلال، بما يساوي عمر مولود شرع يطرق أبواب المدرسة الابتدائية"** (ج2/ ص180). ودارت هذه الأحداث في عديد من الأمكنة التي كان لها وجود حقيقي في ذلك الوقت، مثل: المدينة القديمة بطرابلس الغرب، وشارع سيدي عمران، وسوق الترك، وميدان الغزالة، وفندق جراند أوتيل، وسوق الثلاثاء، وجامع أحمد باشا القره مانلي وغيرها. كما ورد ذكر أسماء بعض الأشخاص الذين عاشوا في تاريخ تلك الفترة وما سبقها، وإن لم يكن لهم دور في الرواية إلا الإيهام بواقعيتها، من أمثال: عمر المختار، والزعيم بشير السعداوي، والشيخ عبد السلام الأسمر وغيرهم.

وبذا فقد صيغت أحداث الرواية في قالب تقليدي، وكانت الأحداث فيها رغم تعددها وتنوع الشخصيات الفاعلة فيها تسير سيراً خطياً بحسب الترتيب الكرونولوجي، ولم تخرق خطية سير الأحداث إلا في بعض المناسبات القليلة التي احتاج الراوي فيها إلى استخدام تقنية الاسترجاع[1] للعودة إلى بعض الأحداث التي لها وثيق الصلة بحاضر الشخصيات.

أما عن مستوى السرد فقد احتل راوي "ليالي نجمة" على امتداد النص الروائي المستوى الأوّلي من القص، إذ لم يتم إدراجه من قبل أي راوٍ آخر، وهو راوٍ غفل[2] ليس أحداً من شخصيات القصة المروية، يروي حكاية بل عدداً من

---

[1] الاسترجاع: "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، وهو استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع".

-جيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص25.

[2] الراوي الغفل في الحقل السردي هو نفسه الراوي غير المشارك في الحكاية بتعبير جنيت، وهذا النوع من الرواة لا يكون جزءاً من المادة المحكية التي يقدمها، ولا شخصية في المواقف والوقائع التي يرويها، وعادة ما يستخدم ضمير الغائب في روايته للأحداث. و(الغفل) تسمية أطلقها "ستانزل" على هذا النوع، وقد اشتق اللفظ من (Auctor) اللاتينية التي تعني من يبدع خبراً أو من يذيعه ويضمن صدقه، كما تعني من يقوم بفعل الإرشاد والتعليم.=

الحكايات لم يكن طرفاً مشاركاً في أي منها، ولم يشاركه أو ينازعه أي راوٍ آخر أو شخصية من الشخصيات فعل الرواية أو السرد، فَعَلا بذلك صوته حتى لا نكاد نسمع صوت غيره من شخصيات القصة على امتداد النص الروائي.

وقد اختار الراوي هنا ضمير الغائب لتتم به عملية السرد، هذا الضمير الذي اعتبره ميشال بوتور أبسط الصيغ الأساسية للرواية، وفي حال استخدام الكاتب لغيره من الضمائر فإنه يرى أن ذلك لا يتعدى أن يكون وجهاً من وجوه المجاز، لأن كل الصيغ ينبغي أن ترد في السرد إلى صورتها المضمرة[1].

إن لجوء الراوي إلى استخدام هذا الضمير في سرده للحكاية ليس بالأمر المستغرب، فالسرد بضمير الغائب هو النمط الأكثر شيوعاً في السرد الغربي، وكذلك السرد العربي القديم مع ما في الأخير من إيغال للراوي في التخفي عن طريق استخدام السند الذي يعد مع المتن أساسا تكوين الخبر الأدبي[2]. وقد كان هذا الضمير محيلاً في كل فصل من فصول الرواية على شخصية رئيسة من الشخصيات التي تنوعت تنوعاً كبيراً في النص المدروس، وبذا فقد كان الراوي دون الشخصيات هو الصوت الوحيد على امتداد النص الروائي.

وإذا كان هذا حال الصوت في "ليالي نجمة" فما شأن الرؤية فيها؟

---

= ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص197، وجيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص106.

وقد فضلت الباحثة هذا المصطلح على غيره من المصطلحات الأخرى المرادفة له؛ لما في هذا المصطلح من تجسيد لحقيقة هذا النوع من الرواة.

[1] ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص63.

[2] ينظر: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، 308.

## 2. الرؤية:

راوي "ليالي نجمة" الذي تكفل بعملية السرد هو –كما تبين– راوٍ غفل يقع خارج الحكاية التي يرويها. وإذا كان الراوي والشخصية هما ذاتا الرؤية في أي نص قصصي، فإن الموقع الذي اتخذه الراوي هنا يجعل مهمة تحديد الرائي أو المبئر –بتعبير جنيت– مهمة ليست بالسهلة، فالراوي في مثل هذا النص هو الذي يتولى مهمة نقل رؤيته ورؤية الشخصية أو الشخصيات الروائية الواقعة داخل العالم المتخيل، وهذا الأمر يزيد من صعوبة قيام المحلل للنص بإحالة الرؤية إلى أحد هذين العونين السرديين؛ حيث يشتركان في قناة واحدة يتم تصريف المدركات والأفكار من خلالها، وهذا الاشتراك يجعل من عملية البحث عن أسس يمكن بواسطتها نسبة الرؤية إلى الذات الرائية أمراً محتوماً[1]. وقد وضع آلان راباتال[2] عدة واصلات أو قرائن يمكن للمتلقي من خلالها نسبة الرؤية إلى الذات الرائية شخصية كانت أم راوياً، فما هي هذه القرائن؟

### 1. واصلات رؤية الشخصية:

قد يفوض الراوي الرؤية في العمل القصصي إلى شخصية واحدة من شخصيات العمل أو لعدد من الشخصيات، وقد يستأثر هو بالرؤية، أو يتقاسمها في أحيان أخرى مع الشخصيات.

وإن استبد راوي "ليالي نجمة" بفعل الرواية، فقد تقاسم الرؤية مع عدد من الشخصيات التي يمكن أن تُنسب لها الرؤية دون الراوي استناداً إلى بعض العلامات أو الواسمات بتعبير راباتال التي "تشتغل في شكل حزمة تنبه القارئ كلما حضرت إلى أنه حيال افتتاح وجهة نظر الشخصية"[3]، ومن هذه العلامات:

---

[1] ينظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص21، والذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص35- 52.

[3] محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص37.

**أ- فعل الإدراك و/أو العملية الذهنية والحضور الصريح للذات المدركة:**

يعد رباتال فعل الإدراك و/أو العملية الذهنية إضافة إلى الحضور الصريح للذات المدركة أهم الواصلات التي يتم من خلالها إسناد الرؤية إلى الذات التي تصدر عنها، فتنبئ بما تدركه الشخصية أو تفكر به[1]. وقد استعان راوي "ليالي نجمة" لإسناد الرؤية إلى الشخصية الرائية بكل الأفعال التي تنبئ بإدراك الشخصية أو أفكارها وتحيل إليها، إما عن طريق إحدى الحواس الخمس: الرؤية، أو السمع، أو الشم، أو التذوق، أو اللمس. يقول:

- "**أخذ المعلول يرقب بعين حارس يقظ المرأة الإنجليزية فيما هي تحشر جسدها الفتيّ في الزحام ...**" (ج1/ ص143).
- "**سمعته نجمة وهي في الحمام يصرخ في وجه البوابة العجوز ...**" (ج1/ ص235).
- "**شمّ الشاويش عبدالله في الهواء رائحة السمك والأعشاب البحرية مختلطة بندى الصباح ...**" (ج2/ ص77).
- "**أحس المعلول بلمسة يدها في كفه الخشنة ناعمة ورطبة كالمخمل ...**" (ج1/ ص145).
- "**وتحسس (الشاويش عبدالله) بأصابعه البساط الناعم من تحته ...**" (ج2/ ص196).

وإما عن طريق استخدامه أفعالاً تدل على عملية ذهنية أو توحي بها من قبيل:

- "**فكرت زهرة وهي تقوم بغسل الصحون في المطبخ بأن دورها قد حان لرد الزيارة ...**" (ج1/ ص280).

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص36ـ 41.

- "**وقد أدرك الغاوي من جمود ملامحه (الشاويش عبدالله) وانتصابه عند العتبة بأنه لم يأت لإحتساء فنجان من القهوة ...**" (ج1/ ص309).
- "**وقال الغاوي في نفسه: الرزق رزقه على أية حال، هنا وهناك وفي كل مكان ...**" (ج1/ ص79).

ولعل افتتاح الراوي المقاطع التي يفوض فيها الرؤية للشخصية بمثل هذه العبارات هو بمثابة إعلان للقارئ على أن الرائي فيها هو الشخصية لا الراوي، وعن تنازل الراوي عن الرؤية لصالح الشخصية. وكثيراً ما يحيل الراوي عند بسط الرؤية، الذي يؤدي بدوره إلى طول المقاطع الوصفية، إلى الشخصية الرائية بضمير الغائب المفرد الذي يكون في الأغلب فاعلاً لفعل إدراك يعود على الاسم الصريح للذات الرائية في مفتتح المقطع: "**قعد منصور على طرف المقعد، وفي انتظار الشاي** أخذ يفتش **بنظرة متفحصة وحذرة عن القطة المتوحشة التي كان يتوقع أن تهاجمه في أي لحظة** ... انتبه **إلى رائحة الحجرة** ... أحس **بصعوبة في التنفس** ... تطلع **حوله متأملاً محتويات الحجرة** ... خمن **بأنها تعود إلى عشاقها من الجنود والأفاقين على السواء ...**" (ج1/ ص91).

وإن تمت الإحالة إلى الذات الرائية نفسها بالاسم العلم في مفتتح المقطع الوصفي موطن عملية الفصل الأولى والضمير موطن عملية الفصل الثانية الذي ألجأ الراوي إليه بسط الرؤية وامتدادها، فلابد أن ندرك الفرق بين الاثنين فـ"العملية الثانية تدعم –حسب راباتال– العملية الأولى دون أن ترقى إلى أهميتها لسببين متلازمين: أولهما ورودها طي المستوى الثاني ...، وثانيهما كون وجودها رهين حضور العملية التي تعلن عنها، ويعني بها العملية الأولى ... ولهذا السبب

يرى راباتال أن عملية الفصل الثانية تؤدي، مقارنة بعملية الفصل الأولى، دور دعم، وهذا الدور وإن لم يكن ثانوياً فهو ثانٍ"[1].

وإذا كان ذكر الاسم العلم للذات الرائية في بداية المقطع الوصفي أكثر تواتراً من نهايته[2]، فإن راوي "ليالي نجمة" قد أخر ذكره في بعض المقاطع حتى ليُظنُّ أنه من يقوم بوظيفتي الرواية والرؤية: "**ليس التحفظ على أحمد الجرايدي وفي هذا الوقت بالذات سوى لعبة أخرى شرع الشاويش عبدالله في لعبها بخبثه المعهود، مستغلاً وجوده على رأس مركز البوليس لكي يفسد على الجرايدي طعم السعادة ... وكما فكر منصور...**" (ج2/ ص329).

وقد حرص راوي "ليالي نجمة" في كثير من الأحيان على حد رؤية الشخصية بمعلني البداية والنهاية، يقول: "**تفحصت(حورية)ه (الغاوي) بنظرة ثاقبة، تجاعيد النوم حول عينيه الصغيرتين، نحافته وجلبابه الرث، كل شيء حتى لحيته المشعثة وقد بدا لها كما لو أنه خرج للتو من قعر بئر، فشعرت نحوه بالشفقة، ثم خفضت عينيها**" (ج1/ ص23).

فتفحصُ حورية للغاوي أتاح لها عملية الوصف، وقد قام بدور المعلن عن افتتاح الرؤية، كما أن خفض العينين هو بمثابة المعلن عن نهايتها.

وتتنوع طرق الإعلان عن افتتاح رؤية الشخصية وختمها، وإيهاماً بالواقع فإن الراوي عادة ما يخلق للشخصية مناسبة الإدراك فيضع الشخصية الرائية في موقع يسمح لها بالرؤية كدخول مكان ما: "**فرد (الشاويش عبدالله) قامته المنكمشة بفعل البرد ودخل، رأى نجمة تجلس على فروة خروف في الردهة تتدفأ وقد بسطت**

---

[1] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص31. نقلاً عن:

-Alain Rabatel: la construction textuelle du point de vue, Delachaux et Niestle, Lausanne (Switzerland) – Paris, 1998, p.69.

[2] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص40.

**يديها فوق موقد الفحم، أنصت إلى صفير إبريق الشاي ورمق المرأة المستجدة بانبهار ... كانت ترتدي فستاناً بلون الربيع ويتدلى من أذنيها قرطان من العاج، ولكنه أشاح عن بقية التفاصيل**" (ج1/ ص98).

فدخول الشاويش الشخصية المبئرة إلى المكان الذي حضرت فيه الشخصية المبأرة أتاح له تبئيرها، وقام بدور المعلن عن افتتاح رؤية الشخصية، كما أن قول الراوي: "**ولكنه أشاح عن بقية التفاصيل**" قام بدور معلن نهاية الرؤية أو التبئير.

وقد تكون المناسبة التي يعدها الراوي لافتتاح رؤية الشخصية هي فتح باب مغلق أو نافذة: "**ضمت زهرة أصابعها على الورقة المجعدة وخطت نحو السقيفة برشاقة ثم فتحت الباب وسرحت ببصرها في المنعطف، تفحصت هيئة بائع السمك الرثة، ... بصوته الطفولي وعابقاً برائحة السمك، في هيئة غريبة ملفتة (كذا) للنظر من خلال المعطف العسكري المرقع الذي تتدلى أطرافه من حوله ومعرقته البيضاء فوق رأسه وحذائه المغبر الذي يشبه القارب**" (ج1/ ص187، 188).

ورغم أهمية معلن البداية في إسناد الرؤية إلى الذات الرائية فقد أورد راوي "ليالي نجمة" بعض المقاطع الوصفية المبأرة دون أن يمهد لها بهذا المعلن، وبالتالي فإن المتلقي لا يستطيع نسبتها إلى الشخصية الرائية إلا في نهاية المقطع حيث معلن النهاية الذي ينبئ بأن الشخصية هي التي ترى وليس الراوي، سواء تعلق الأمر بالمدركات الحسية أم بالأفكار: "**ليس هناك ما هو أسوأ ولا أمر من أن يخدع الإنسان مرتين وفي ظروف متشابهة، وهو الذي ظن نفسه محصناً أكثر من غيره ضد ألاعيب نساء مملكته ومكرهن ... هذه الضربة المؤلمة تشير إلى وجود خلل في صميم البناء الذي أقامه وكان يحرص دائماً على صيانته، ربما يعود ذلك إلى ارتخاء قبضته في الفترة الأخيرة فبدأ نظامه بالتفكك**

**والانهيار، ولكن لابد أولاً من معاقبة مريومة الزينة لكي يرد الضربة ضربتين ويسترد هيبته بين نسائه في نفس الوقت (كذا)، فلا مجال هناك لمزيد من التهاون والتسامح**" (ج2/ ص265، 266).

غاب في هذا المقطع معلن بداية الرؤية، وهذا ما يجعلنا نعتقد لأول وهلة أن الراوي هو من يقوم هنا بفعلي الرواية والرؤية معاً، ولكن تعقيب الراوي هذا المقطع بقوله: "**بهذا التصميم، وبكل ما اعتمل في نفسه من حنق وإحساس بالمهانة انتصب واقفاً وغادر المقهى من دون أن يسدد ثمن قهوته**" (ج2/ ص265، 266). دلّ دلالة مباشرة على أن الشاويش عبدالله هو المبئر لدواخله وما يعتمل فيها.

وقد اقترح الناقد الفرنسي "رولان بارت" طريقة إعادة الكتابة في مثل هذه الأحوال لتمييز العلامات الشخصية من اللاشخصية، التي يرى أنه لا يمكن أن يحسم فيها نوع الضمير المستخدم في السرد الأمر في التفريق بينهما؛ فقد توجد أعمال قصصية أو فصول من هذه الأعمال أو مقاطع على أقل تقدير مسرودة بضمير الغائب ولكن إمعان النظر فيها يكشف أن المتكلم الحقيقي هو ضمير المتكلم المفرد، وفي هذه الحالة يكفي أن "تعيد كتابة السرد أو (المقطع) بتحويله من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)، وما لم يترتب على هذه العملية أي تحريف للخطاب سوى تغيير الضمائر النحوية نفسها فمن المؤكد أن نظل في إطار نظام خاص بـــ"الشخصي" ... ولكي يتغير الضمير (أو المقتضى) ينبغي أن تكون إعادة الكتابة مستحيلة"[1].

وإذا استعنا بطريقة بارت في معرفة الذات الرائية في المقطع السابق هل هي الراوي أم الشخصية، فإننا نقول: ليس هناك أسوأ من أن يخدع الإنسان مرتين

---

[1] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص27.

وفي ظروف متشابهة، وأنا الذي ظننت نفسي محصناً أكثر من غيري ضد ألاعيب نساء مملكتي ومكرهن هذه الضربة المؤلمة تشير إلى وجود خلل في صميم البناء الذي أقمته وكنت أحرص دائماً على صيانته، ربما يعود ذلك إلى ارتخاء قبضتي في الفترة الأخيرة فبدأ نظامي في التفكك والانهيار، ولكن لابد أولاً من معاقبة مريومة الزينة لكي أرد الضربة ضربتين وأسترد هيبتي بين نسائي في الوقت نفسه، فلا مجال هناك لمزيد من التهاون والتسامح.

تبين عند إعادة الكتابة واستبدال ضمير الغائب بضمير المتكلم أن المقطع السردي استقام معنى ولفظاً، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على أن الرائي فيه ليس الراوي بل الشخصية الروائية التي فوّض لها الراوي أمر الرؤية دونه.

وإن أمكن عن طريق إعادة الكتابة معرفة الذات الرائية، فإن جنيت يرى أن هذه الطريقة يمكن أن تكشف للمتلقي الرائيَ شخصيةً كان أم راوياً فتميّز التبئير الداخلي من الخارجي، في حين يبقى المتكلم فيه هو الراوي الغفل الذي وإن تنازل عن الرؤية للشخصية فقد استأثر بالصوت دونها. يقول جنيت: "لا ينبغي لسهولة هذا المقياس أن تغرينا بالخلط بين مقام التبئير ومقام السرد، اللذين يظلان متمايزين حتى في حكاية بضمير المتكلم"[1].

ويرى العمامي رأي جنيت في أن من يتكلم في مثل هذه المقاطع هو الراوي وأن من يرى هو الشخصية. كما أنه وإن أقرّ بنسبة طريقة إعادة الكتابة لبارت فإنه يرى بأن باختين قد سبقه إليها حين أورد مقطعاً من "سجين القوقاز" لبوشكين ثم علق عليه بقوله: "إنه خطاب البطل وقد تكفل به الكاتب شكلياً، وإذا عوضنا في كل موطن من (المقطع) ضمير الغائب بضمير المتكلم، وغيّرنا الصيغ الفعلية الموافقة فلن ينتج أي تفكك أسلوبي أو غيره"[2].

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص204، 205.

[2] ينظر: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، هامش (1)، ص124=

وبالرغم من اعتراف بعض النقاد السرديين بأن معيار إعادة الكتابة "يساعد على التفطن إلى المقاطع المبأرة تبئيراً داخلياً (Genette,1972) [فإن] نجاعتها تظل دون نجاعة المعايير التي استخلصها راباتال (Rabatel, 1998) للتمييز بين وجهتي نظر الشخصية والراوي"[1].

وإذا كان إسناد الرؤية إلى شخصية ما يعتمد في المقام الأول على عملية الحد الأولى التي يذكر فيها الاسم العلم أو ما يقوم مقامه وفعل الإدراك و/أو العملية الذهنية، فإن للذواتم التي يمكن أن تبرز في النص من خلال عبارات "التأليف التلفظي (Syncretisme enonciatif) "أنا والآن وهنا"، وعبارات التقويم (Evaluatifs)، والوجدان (Affectifs)، والموجهات (Modalisatcurs)، والروابط (Connecteurs)"[2] –دوراً كذلك في إسناد الرؤية للذات الرائية، فكيف يشتغل هذا الواصل؟

---

استخدم جنيت مقياس إعادة الكتابة للتمييز بين التبئير الداخلي والخارجي حيث إن استقامة المعنى تؤكد انتماء القصة أو المقطع إلى التبئير الداخلي، في حين أن عدم استقامته بعد تبديل الضمائر تدل على انتمائه إلى التبئير الخارجي.

وإن استعان العمامي بهذه الطريقة لمعرفة الذات الرائية في كتابه: "الراوي في السرد العربي المعاصر"، فإنه يعود في كتابه: "تحليل الخطاب السردي" ليقول بعدم دقة هذا المقياس وهشاشته، حيث يرى أن طريقة إعادة الكتابة صالحة في المقاطع التي تفتتح بعبارات مشابهة لعبارة "قال في نفسه"، وأن عيب هذه الطريقة يكمن في إنكار الذاتية على رؤية الراوي، ومن ثم نسبة كل تبئير ذاتي للشخصية. ويرى العمامي أن جنيت الذي أخذ على بارت خلطه باستخدامه هذه الطريقة بين مقام التبئير ومقام السرد، أي بين الرؤية والصوت، لم يستطع هو نفسه تخليص هذا المعيار من اقترانه بالطابع الشخصي.

–ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص204، ومحمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص61.

وترى الباحثة رأي العمامي وتؤكد أهمية هذا المعيار في التمييز بين رؤية الشخصية ورؤية الراوي لا في التمييز بين الرؤية الداخلية والخارجية.

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص32.

[2] محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص43.

**ب- الذواتم:**

للذواتم دور مهم في وصل الرؤية بالرائي الشخصية في "ليالي نجمة". فعلى الرغم من أن الراوي قد استأثر بالصوت في جل الرواية، باستخدامه لضمير الغائب في سرده للحكاية، فإن احتواء المشاهد المبأرة على كثير من القرائن والعلامات اللغوية التي تكشف ذاتية إدراك الشخصية أسهم في إرشاد المتلقي إلى معرفة الذات الرائية، ومن ثم إسناد الرؤية إليها، ومن هذه العلامات أدوات التقويم وأدوات التشبيه التي تتشبع فيها أوصاف المبأر بذاتية الشخصية الرائية فتحيل إليها. ومن ذلك: "**تمعنت (حورية) في هيئته الجديدة (الغاوي) فلم تجد ما تشبهه به سوى أنه أقرب إلى هيئة ديك هزيل نتف ريشه، كان بلا جبة ولا عمامة، وأغرب من كل ذلك تخلصه من لحيته التي كانت تضفي عليه شيئاً من المهابة والوقار ... من الواضح أنه بذل جهداً فوق طاقته لكي يصلح من هيئته الرثة التي اعتادت عليها، بل وألفتها أيضاً**" (ج1/ ص63).

تطعمت رؤية حورية في هذا المشهد بذاتيتها، من خلال تقييمها لهيئة الغاوي الذي بدا في عينيها وقد تخلى عن جبته وعمامته بل ولحيته أيضاً كديك هزيل نتف ريشه.

ومن ذلك أيضاً وصف الحاج عبد السلام الفكة لهيئة منصور وقد دخل عليه دكان الذهب ليخطب يد ابنته زهرة: "**مسح الحاج عبد السلام بيده على وجهه، وتطلع للمرة الثالثة إلى منصور الذي أرغمه على أن يتخلى عن وقاره، إن هذا المخلوق البائس يبدو كما لو أنه طلع عليه من غبار تلك الحكايات المزدحمة بمغامرات العشاق والمجانين، لا أثر لأوهام الإمارة في مظهره، لا سوط من الحرير في يده، لا حلم في عينيه، رائحته تشي بأنه مجرد صياد سمك طوى شبكته وهرول إلى دكانه لكي يطلب منه يد زهرته الوحيدة. ولكن من أين أتى**

**بهذا الوجه الجميل، لكأن أمه قد توحمت على صورة النبي يوسف في الحلم، زليخة ما هي إلا امرأة ذات طالع سيء، فهل يمكن أن تتكرر تلك الحكاية برمتها في هذا الزمن وتكون ابنته هي الضحية"** (ج1/ ص220).

بأر الحاج عبد السلام الفكة منصور، وقد بدا الوصف ذاتياً، وشديد البعد عن الموضوعية، فمنصور برؤية الحاج عبد السلام الرجل الثري الذي يملك محلاً لبيع الذهب مخلوق بائس يبدو بمظهره الذي أطل به عليه وكأنه خرج من إحدى حكايات العشاق والمجانين، حيث امتلك وجهاً جميلاً قد يدنيه في الشبه من النبي يوسف عليه السلام، وهو بهذه المقومات لا يستحق – من وجهة نظره– أن يرتبط بابنته الوحيدة التي بارتباطها به ستكون ضحية من ضحايا الزمن.

وكما تتشبع الرؤية بذاتية الشخصية الرائية عند وصف الشخصيات، فإنها تكون كذلك قرينة الرؤية التي تبئر فيها الشخصية الأمكنة فتبين مدى قربها من المكان وتعلقها به أو بعدها عنه ونفورها منه: "**هز الشيخ عبد الرحمن الغاوي رأسه واحتسى كوب الشاي الذي طلبه على دفعات متتالية، ثم دفع ثمنه وخرج ليواصل دورانه في شبكة الشوارع الضيقة والمنعطفات، في آخر منعطف هاجمته الرائحة النتنة الدالة على حارة اليهود، فقد اجتاحته الأبخرة المتصاعدة من القدور العفنة التي تمتلئ بالثياب المتسخة المنقوعة في المياه الحارة، ولطمته على وجهه رائحة السمك المجفف مختلطة برائحة عصارة الثوم والخمور التي تعود اليهود على إعدادها في بيوتهم من باب التوفير، هرول هارباً من الروائح السامة، وظل يهرول إلى انعطف نحو الشارع المؤدي إلى زنقة النساء**" (ج1/ ص62، 63).

ومن خلال المقاطع السابقة، وغيرها كثير، يتبين أن الذواتم من الواسمات التي تسهم في إسناد الرؤية إلى الشخصية الرائية. لكن ينبغي أن نعي أن هذا الواصل

يختلف عن الواصل الأول وهو فعل الإدراك و/أو العملية الذهنية والحضور الصريح للذات المدركة من حيث أهمية الدور الذي يؤديه في نسبة الرؤية للشخصية؛ وذلك أن الذاتية، كما يرى رابتال استناداً إلى آن بانفيلد، وانطلاقاً من شواهد نصية متنوعة –ليست قرينة الشخصية فحسب، بل هي صفة ملازمة لكل من رؤية الراوي والشخصية، وهذا الاشتراك يجعل من استكشافها غير كافٍ لإثبات أن الرائي هو الشخصية، بل يجب نسبتها إلى مصدرها الحقيقي. وعليه فقد اعتبر راباتال الذواتم قرائن من الدرجة الثانية، وواسمات تكميلية تكثف حضور ذاتية أكدتها الواسمات من الدرجة الأولى دون أن ترقى إليها[1].

وإذا كانت هذه أهم واصلات رؤية الشخصية، فإن للذات الرائية الثانية في "ليالي نجمة"، وهي الراوي، واصلات وقرائن تحيل الرؤية إليها دون الشخصية.

**2. واصلات رؤية الراوي:**

يرى راباتال أن إسناد الرؤية للراوي دون الشخصية يستلزم أمرين، هما: وجود وسائل أو آليات خاصة يتم من خلالها تمثيل الإدراكات و/أو الأفكار شبيهة بالتي ذكرت عند دراسة واصلات رؤية الشخصية من ناحية، وغياب شخصية بارزة يمكن أن تحال إليها دون قسر أو تطويع تلك الإدراكات والأفكار من ناحية أخرى[2].

وبما أن الراوي الغفل لا يمكن أن يكون فاعلاً لفعل إدراك أو عملية ذهنية أو هما معاً، فإن راباتال يرى أن هناك طريقتين لإسناد الرؤية إلى ذات الراوي، وهاتان الطريقتان هما: الوسم الصريح غير المباشر، والوسم الضمني[3].

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص43، 44.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص44، 45.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص46.

ولعل من أهم أساليب الوصل بالوسم الصريح غير المباشر[1] في "ليالي نجمة" تلك الحالات التي "يشير فيها المحتوى الدلالي لفعل الإدراك إلا أن مصدر الإدراكات لا يمكن أن يكون الشخصية بسبب جهلها هذه الإدراكات. ويعد الوصف المنفي أو السلبي (Descriptions negatives) أفضل مثال على هذا النمط من الوسم. ففيه تبرز شخصية ما ولكن وضعها لا يسمح لها بالإدراك"[2]، وفي هذه الحالة تسند الرؤية للراوي، إذ لا مجال لإسناد الرؤية إلا له، كقول الراوي: "**لم تبال (نجمة) بشيء وقادته (المعلول) وهي مازالت ممسكة بيده إلى حجرتها فتبعها خافض الرأس**، فلم ير **الطائر المرسوم على الحائط المواجه للسقيفة يطير دون سماء، كما أنه** لم يلحظ **وجود امرأة أخرى كانت متربعة في الردهة بوجه مزركش منهمكة في قضم أظافرها بشرود، عندما رأته برفقة نجمة قلبت شفتيها امتعاضاً ورمقته بعين نمرة جريحة، مشفقة على زميلتها الساذجة من جبروت صياد السمك الذي لا رجاء فيه ...**" (ج1/ ص10).

فباعتبار أن المعلول، هذه الشخصية الروائية، كان يسير -كما بيّن المقطع- "خافض الرأس" فلا مجال أن يرى ما حوله لكي يصفه، وباعتبار أن الشخصيتين الأخريين لم تكونا غريبتين على المكان لتلفت انتباههما تلك المرئيات، فإن المبئر الحقيقي في هذا المقطع هو الراوي. ويكفي دليلاً على ذلك ورود فعلي الإدراك (يرى، ويلحظ) منفيين.

ومن ذلك أيضاً قول الراوي: "**لدى ولوجه إلى مأوى خيبة الأمل، وهي الصفة التي أطلقها أحمد الجرايدي على هذه الخمارة العفنة** لم يبد **الشاويش عبدالله أي**

---

[1] أُطلق على هذا الوسم صفتان هما: (الصريح، وغير المباشر)، وعلة الوصف الأول هي وجود ضمير غير محدد هو ذات عملية الإدراك، أما الوصف الثاني فلأن عملية الرؤية تُلحق بالراوي بفضل عملية استدلالية. -ينظر: المرجع نفسه، ص47.

[2] المرجع نفسه، ص46، 47.

**اهتمام بالتحسينات والتجديدات التي أدخلها اليهودي على خمارته مؤخراً، جدرانها التي رممت وطليت بلون أصفر، البلاط الشطرنجي، المروحة الكهربائية التي علقت في السقف والكراسي الجديدة. كما أنه** لم يبال **بمظهر اليهودي الذي تخلى عن زيه التقليدي ليندس في بدلة إفرنجية ليست على مقاسه بدا محشوراً فيها كالكيس الضيق**" (ج2/ ص22، 23).

فبما أن الشاويش عبدالله لم يبد أي اهتمام بما أدخل على الخمارة وصاحبها من تحسينات، فإن المبئر الحقيقي لهما هو الراوي، وما ورد من أوصاف إنما تنسب له دون الشخصية. وهو بالتالي قد استأثر هنا بالصوت والرؤية، فكان المتكلم والمتلفظ[1] في الوقت ذاته.

ومن المواضع التي تنسب فيها الرؤية للراوي، تلك المواضع التي توجد فيها إدراكات ما، ولا توجد بالمقابل وفي الوقت ذاته شخصية يمكن أن تنسب إليها هذه الإدراكات، وهذا غالباً ما يتحقق في افتتاحيات الروايات أو الفصول[2]. يقول راوي "ليالي نجمة" في افتتاحه لأحد فصول الرواية: "**هبط الظلام في المدينة القديمة وانتشر في أزقتها كالغبار الأسود، اختفى الباعة والمتجولون وبدأت الحركة تقل وتهدأ تدريجياً، فقد انقضى النهار بصخبه وهمومه، ولم يبق أمام التجار والكتبة العموميين والبقالين والقصابين وغيرهم من الحرفيين إلا أن يحصوا أرباحهم، ثم يغلقوا دكاكينهم ومحلاتهم (كذا) وينصرفوا إلى بيوتهم بحملهم من حكايات النهار وتعب ومكاسب اليوم الذي غرب**" (ج1/ ص313).

---

[1] هذان المصطلحان من مصطلحات راباتال، وقد استعارهما من ديكرو وآن بانفيلد، وهما مرادفان لمصطلحي الراوي والرائي، أو الراوي (من يتكلم) ومركز المنظور (من يرى) بتعبير جنيت. لمزيد من التوسع ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص21، 22، وتحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (2)، ص20.

[2] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص46.

حتّم وجود مثل هذا المشهد المرئي ذاتاً تنسب إليها هذه المدركات، ولكن غياب شخصية يمكن لها أن تتحملها يحتم في الوقت ذاته نسبة هذه المدركات إلى الراوي الرائي.

وقد يكون سبب نسبة الرؤية للراوي دون الشخصية ليس غياب شخصية يمكن أن تنسب لها المدركات فحسب، بل السبب هو تبئير مكانين مختلفين أو شخصيتين حاضرتين في مكانين مختلفين وفي الوقت نفسه (م1+ م2 في ز0)[1] وهو ما ليس بمقدور شخصية أن تفعله ما لم تكن شخصية خارقة. وفي غياب هذا النوع من الشخصيات في "ليالي نجمة" لا مناص من نسبة الرؤية للراوي الغفل الذي ليس من الغريب أن تتجاوز قدرته قدرة البشر، كقوله: "**كان فرق الوقت الذي لا يزيد عن عشر دقائق هو العلامة الوحيدة التي لم يتمكن أي من الطرفين تمييزها عند خروجهما في الصباح للبحث عن أحمد الجرايدي وقد مشيا في اتجاه واحد صوب منزله لهذه الغاية، مريومة الزينة في لحافها الرث وحملها من الشيخوخة، والأمباشي مصباح بزيه الرسمي، هذا الأخير توقف عند دكان بقالة لابتياع علبة من التبغ الوطني المنشأ، كان يجب أن ينتظر دوره بهدوء إلى أن يفرغ البقال من تلبية طلبات ثلاثة من الزبائن تتقدمهم امرأة مسنة وثرثارة، ولذا فقد فازت مريومة الزينة بالصدفة في هذا السباق غير المعلن وتمكنت من اقتناص أحمد الجرايدي الذي جاء لفتح الباب بنفسه لانشغال أخته في المطبخ ...**" (ج2/ ص125).

بأر الراوي شخصيتين من شخصيات الرواية هما شخصية (الأمباشي مصباح) وشخصية مريومة الزينة اللتان سلكتا، وفي الزمن نفسه، سبيلين مختلفين للوصول إلى غاية واحدة. وعدم قدرة شخصية من شخصيات الرواية تتمتع بطاقة البشر

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص48.

المحدودة على الإلمام بهذه المدركات حال وقوعها يقف دليلاً على أن لا رائي في مثل هذه الحالة إلا الراوي الذي رافق الشخصيتين معاً فعرف بأن (الأمباشي مصباح) توقف عند دكان بقالة، وسبب هذا التوقف الذي أتاح لـــ(مريومة الزينة) الوصول إلى الهدف قبله، كما عرف، في الوقت ذاته، بتقدم (أحمد الجرايدي) لفتح الباب، وبانشغال أخته في المطبخ. ومن ثم يمكن إدراج هذا النوع من التبئير ضمن الرؤية من الخلف، التي تنسب عادة إلى الراوي العليم، والتي "لا تتحقق إلا إذا توفر شرطان أو أحدهما فقط: معرفة ما لا تعرف الشخصية عن نفسها، ونقل أحداث متزامنة تدور في مكانين متباعدين أو أكثر"[1].

وكما تنسب الرؤية للراوي في حال حضور الراوي في الزمان الصفر في مكانين مختلفين، يمكن أن تنسب له أيضاً الرؤية "حين يعرف هذا العون، وخاصة حين ينقل حالات سابقة لوضعية واحدة (م0 في ز0+ ز1+ ز2) أو لاحقة بها"[2]، ومن ذلك تبئير الراوي للمعلول ونجمة في المكان نفسه مع فرق الزمن، يقول مبئراً المعلول في منزله: "**كان يقلب (المعلول) في ذاكرته أوراق الزمن الضائع عندما سمع طرقاً على باب منزله ... كان المعلول يعد نفسه لاستقبال نجمة، ولكنه بدلاً من ذلك فوجئ بوجود شرطيين يقفان بالباب في ثيابهما الرسمية السوداء ... عاد المعلول إلى الداخل وأخذ طاقيته الصوفية المعلقة في مسمار مثبت في الحائط، وبعد أن نفضها من الغبار غادر المنزل برفقة رجلي البوليس وقد نسي الطعام الذي وضعه على النار**" (ج1/ ص374، 375).

خرجت الشخصية من المنزل ليبقى الراوي، عون الملاحظة، ليبئر شخصية أخرى حلت بالمكان ذاته بعد مرور ساعة من الزمن: "**بعد ساعة واحدة من ذهابه (المعلول) مخفوراً إلى مصير مجهول جاءت نجمة متبرجة وفي غاية السعادة،**

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، هامش (3)، ص342.

[2] محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص49.

**جاءت مبكرة عن مواعيدها السابقة ... عندما اقتربت نجمة من الباب المفتوح هاجمتها رائحة الشياط فدخلت وهي مطمئنة على وجود المعلول في منزله، تقدمت من السقيفة ونظرت إلى قدر الطعام الذي يتصاعد منه الدخان ..."** (ج1/ ص376).

ففي غياب أي شخصية عن المنزل يمكن لها أن تتحمل الرؤية في المقطعين السابقين لا مجال لنسبة الرؤية إلا للراوي الغفل الذي بمقدوره أن يكون حاضراً في أي زمان وأي مكان.

ونظراً لتنوع الشخصيات الروائية في رواية "ليالي نجمة" وتنوع الأمكنة التي جرت فيها الأحداث، فقد تم تبئير هذه الأمكنة وتلك الشخصيات من قبل الراوي والشخصيات الروائية، حيث تقاسما عونا الرؤية هذه المهمة، فكيف تمّ لهما ذلك؟

**- تبئير الأمكنة:**

للمكان دور رئيس في أي عمل سردي، فهو، ورغم اختلاف النقاد في ذلك، محور من أهم المحاور التي يقوم عليها أي بناء تخييلي؛ "لأن الحدث يحتاج إلى المكان حاجته للشخصية والزمان"[1]. وقد جرت أحداث رواية "ليالي نجمة" في أماكن متعددة، بعضها مغلق والآخر مفتوح، وقد انفرد الراوي بتبئير بعض هذه الأمكنة عند غياب شخصية يمكن أن تسند لها الرؤية. يقول راوي "ليالي نجمة" في افتتاحه الفصل الواحد والعشرين من الرواية: **"أصبح النهار بلا أفق في المدينة القديمة، وتحولت أحلام الليل إلى دسائس وصفقات سرية، وقد امتدت حمى التنافس والفوضى إلى كل زاوية ومنعطف، غاب الذباب من الأزقة الضيقة مفسحاً الطريق للمنشورات الدعائية بأحجام وألوان متعددة، أخذت تتطاير في الفضاء وفوق رؤوس الناس محلقة بأوهام الديمقراطية البرلمانية، أما صور**

---

[1] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص74. نقلاً عن:
-Henri Mitterrand, Le discours du roman, Puf, 1980, Paris, p. 149.

**المرشحين الذين جهدوا في حلق ذقونهم ولبس أفضل ما لديهم من ثياب فقد أخذت تطالع المارة في ملصقات كبيرة ملونة توزعت على الأبواب والأعمدة والجدران وواجهات المحلات (كذا) التجارية والمقاهي ...**" (ج1/ ص255).

وقد يفوض أمر تبئير المكان لشخصية من شخصيات الرواية فيخلق، للإيهام بواقعية ذلك المكان وبنسبة الرؤية للشخصية، المناسبة التي يمكن من خلالها فتح مجال الرؤية للشخصية لتكون مصدر التبئير: "**في الخطوة التالية ولج (الجرايدي) حجرة مستطيلة راكدة الهواء، علقت على جدرانها الكالحة بعض الصور القرآنية المؤطرة في زجاج مغبش تحث على التمسك بحبل الصبر والأمانة، كان تاجر الجملة جالساً وراء مكتب حديدي صفت بحذائه أربع كراسي (كذا) خشبية قديمة، وقد بدا مستغرقاً في مراجعة حساباته منكباً على سجل ضخم في مواجهة ضوء الشمس**" (ج2/ ص218).

على الرغم من خلو هذا المقطع من أفعال إدراك يكون فاعلها التركيبي والدلالي الشخصية المبئرة مما يسهل عملية إسناد الرؤية لها على وجه اليقين، فإن بدء وصف المكان بعد دخول الشخصية له يوحي بأنها الشخصية المبئرة، أضف إلى ذلك أن (أحمد الجرايدي) شخصية غريبة عن المكان الذي دخلته، وغربة المكان تدعو الداخل إليه للتأمل في محتوياته، كما أن انشغال صاحب المكان (تاجر العجول) في مراجعة حساباته أتاحت الفرصة أمام الشخصية الغريبة لأن ترصد تفاصيل دقيقة عن المكان، فرأت الزجاج المغبش، وقرأت الآيات المعلقة فعرفت مضامينها، كما عرفت عدد الكراسي المصفوفة. ومما يدعم، إضافة لما سبق، نسبة الرؤية إلى الشخصية اقتصار الرؤية على وصف ما يمكن أن تقع الحواس عليه، واعتماد لفظ تخميني عند وصف ما يقوم به تاجر العجول من عمل "وقد بدا" ولم يقل: "وقد كان".

وإن غاب فعل الإدراك وفاعله في المقطع السابق، وهو -كما تبين- أهم الواصلات التي يتم عن طريقها إسناد الرؤية للشخصية، فقد يحضر في مواطن أخرى، ولكن الراوي يؤخره مما يدفع المتلقي عند بداية المقطع المبئر إلى التساؤل عن كنه المبئر أهو الراوي أم الشخصية: "**كانت حجرة مربعة لا تختلف عن أي حجرة أخرى في أي منزل آخر على امتداد الشارع، صغيرة وشاحبة الضوء، تقع في نهاية ممر يغشاه هواء رطب قلما يتجدد، مجلبة (كذا) للكآبة والضيق بعريها من الأثاث، مفروشة بحصيرتين باليتين، وكان هناك تحت النافذة المغلقة فراش مهترئ، كان كل شيء كما اعتادته عيناه (محمد المعلول) في حجرات أخرى عندما كان زبوناً لساكناتها الوحيدات ... نظر إلى ثياب نجمة وقد توزعت معلقة في مسامير مثبتة إلى الحائط، أما جردل الغسيل فهو هناك بحذاء الباب ...**" (ج1/ ص11، 12).

يصرح الراوي قبل هذا المقطع بدخول المعلول لحجرة نجمة: "**لم تبال بشيء وقادته وهي مازالت ممسكة بيده إلى حجرتها**" (ج1/ ص11)، إلا أن الفصل بين هذا القول والمقطع المبأر، وافتتاح المقطع بالوصف مباشرة أوحيا إضافة إلى المقارنة المعقودة بين هذه الحجرة وغيرها من الحجرات على امتداد (شارع سيدي عمران) بأن الراوي هو من تكفل بالرؤية، ولكن بسط الرؤية أثبت أن الشخصية هي من ترى وليس الراوي كما حاول إيهامنا. فالشخصية غريبة على هذه الحجرة، وهذه الغربة تدفعها إلى تبئيرها، كما أن الشخصية المبئرة كانت إحدى زبائن ساكنات حجرات الشارع الأخرى، وهذه الحقيقة تمكنها من عقد المقارنة.

وقد يخلق الراوي للشخصية المناسبة للتبئير، والوضعية الملائمة للإدراك البصري، فيوهم المتلقي بأن عملية الوصف المبأر ستمر عبر قناة هذه الشخصية، ولكنه يفتك منها الرؤية ويتولى هو أمر تقنيتي الصوت والرؤية: "**كان باب المنزل**

**مواربا، كما تركه المعلول لدى خروجه في الصباح، وقد ظنت (المرأة الإنجليزية) حين ولجته بأنها سوف تصطدم بكومة من الأطفال مزروعين في جنباته، ولكنها عندما تقدمت في السقيفة الضيقة، ثم أطلت على الفناء فوجئت به مقفراً إلا من قطة رمادية كانت ترضع مواليدها في الظل عند إفريز النافذة، مسحت على ظهر القطة برفق وقامت بجولة فضول في المنزل العتيق الذي لا يختلف في شيء عن أي منزل آخر على امتداد شبكة العنكبوت الحجرية، حيث كل شيء مهيأ بحكمة نادرة لراحة السكان خاصة في ليالي الصيف حين يصبح الهواء المشبع بالرطوبة اللزجة طوق عذاب، كانت أغلب هذه البيوت مكونة من دورين، وقد فرشت أرضيتها ببلاط يتشكل من ألوان بيضاء وسوداء، أما الشرفات فهي تشبه اقفاصاً (كذا) من الإسمنت معلقة في الهواء على امتداد الشوارع الضيقة"** (ج1/ 151، 152).

لقد خلق الراوي للشخصية (السائحة الإنجليزية) وضعية تسمح لها بالرؤية، حيث ولجت هذه الشخصية بيتاً هي غريبة عنه، بيت من بيوت المدينة القديمة التي تمنت أن تتجول في أحدها[1]، فتقدمت في سقيفته وأطلت على فنائه -كما يقول الراوي- ففوجئت. وهذه المفاجأة تبعث على التساؤل: ماذا رأت هذه السائحة حتى تتفاجأ؟ وهنا يفوض الراوي أمر الرؤية للشخصية لنرى بعينها، لقد رأت بيتاً مقفراً على غير ما كانت تتوقع، ورصدت قطة رمادية تحت إفريز النافذة، والدليل على أن الشخصية هي التي ترى وليس الراوي توجه هذه الشخصية للقطة المبأرة والمسح على ظهرها. ثم ينقل لنا الراوي قيام الشخصية بجولة فضول في المنزل العتيق، ومن ثم يشرع في وصف البيت فيدفعنا إلى الظن بأن السائحة هي من تقوم بعملية تبئير البيت، ولكن التمعن في وصف البيت ينبئ بأن الراوي هو من

---

[1] يقول الراوي على لسان السائحة الإنجليزية: **"لم يبق إلا أن أتفرج على أحد بيوت المدينة القديمة من الداخل ولكن يبدو أن هذا مستحيل ما رأيك؟"** (ج1/ ص148).

يقوم بعملية التبئير. فمن أين لهذه السائحة الغريبة على المكان أن تعرف أن هذا البيت لا يختلف عن غيره من بيوت المدينة القديمة؟ وأنّى لها أن تدرك نقاط التشابه بين هذه البيوت وهي تدخل أحدها للمرة الأولى؟ كل هذا يدل دلالة واضحة على أن الراوي وإن فوض أمر الرؤية للشخصية في أول المقطع فقد انتزعها منها في نهايته ليتولى هو مهمة رصد ما لا يمكن لشخصية غريبة أن تدركه. "ولا شك أن في تشويش الراوي رؤية الشخصية أو استبداده بالرؤية رغم الممهدات المحيلة إلى الشخصية إخلالاً بوظيفة الإيهام بالواقع الموكولة إلى الوصف المبرر، وقد يرد ذلك إلى ضعف في التحكم في تقنية الرؤية، وقد يرد إلى الرغبة في إفادة المتلقي بمعلومة يتجاوز إدراكها طاقة الشخصية، أو إلى الرغبة في إحداث أثر ما تعجز الشخصية عن إحداثه"[1].

ومن أشكال المراوغة الأخرى التي استخدمها راوي "ليالي نجمة" أن يمهد لتبئير المكان من قبل شخصية ما، ولكن المكان لا يبأر وإنما تبأر الشخصية نفسها من قبل الراوي: "**عقب أن سحب الجرايدي عدة أنفاس من النرجيلة مسح الجرايدي المقهى بنظرة سريعة بنفس طريقته (كذا) في تعامله مع الحياة والناس من حوله، فقد طبع على السرعة والفوضى في كل شيء، ابتداء من كتابته لمقالته الأسبوعية التي يكتبها بخط أقرب إلى خط طفل وانتهاء بالأخبار التي يلتقطها من هنا وهناك كعصفور متعجل يبحث عن طعامه في الأرض، حتى سيره في الشارع يبدو أقرب إلى الهرولة ويقول عارفوه بأنه تعجل خروجه من رحم أمه فولد خديجاً ابن سبعة أشهر**" (ج1/ ص173، 174).

فمسح الشخصية المقهى بنظرة سريعة هي بمثابة جنين وصفي يمهد لبسط الرؤية ووصف المكان، ولكن الراوي يمسك عن ذلك وينتزع الرؤية من

---

[1] محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، الطبعة الأولى، 2005م، ص102.

الشخصية، ليقدم للمروي له معلومات عن هذه الشخصية تفسر بعض أفعالها وتسهم في رسم صورة واضحة لها.

وعلى الرغم من مراوغة راوي "ليالي نجمة" عند تفويض أمر الرؤية للشخصية لوصف الأمكنة في تغييبه لفعل الإدراك وفاعله حيناً، وتأخيره حيناً آخر، وافتكاك الرؤية من الشخصية بعد التمهيد لها، فإننا لانعدم مواطن لوصف نموذجي تتوفر فيه كافة الشروط التي تدعم نسبة الرؤية للشخصية على وجه اليقين وتقنع المتلقي بذلك والمتمثلة في: الرغبة في الرؤية، ومعرفتها، والقدرة عليها، ثم الرؤية والوصف، إضافة إلى ضرورة انتقاء أفعال إدراك يكون فاعلها النحوي الشخصية ذاتها[1]. يقول الراوي مفوضاً الرؤية للشخصية: "**وفي النهاية صعدت (السائحة الأجنبية) إلى السطح مخبطة بحذائها على السلم الحجري، ومن هناك أطلت على الميناء الذي يشبه حدوة حصان، وسرحت بعينيها في قباب المساجد والمآذن التي تنتصب في اتجاه السماء برؤوس مدببة كالرماح، تطلعت إلى وجه السماء الأزرق، وتأملت وجه البحر الذي لا يقل عنه زرقة، وفيما بينها تمكنت من رصد طيور النورس البيضاء تطير زاعقة بأصوات طفولية وهي تفرد أجنحتها هابطة بشكل عمودي لتنقر بساط الماء المتماوج بحركة المد والجزر.**

**عندما نزلت الدرج كانت أكثر مرحاً، مشرقة الوجه بسعادة غامرة**" (ج1/ ص154، 155).

توفرت في هذا المقطع كل الشروط التي تفي بإقناع المتلقي بنسبة الرؤية للشخصية، فالرغبة في الرؤية يترجمها الفضول ورغبة الاستكشاف اللذين تحملهما السائحة الأجنبية بين جوانحها وهي تزور الشرق الأوسط للمرة الأولى، ومعرفة الرؤية تؤكده سلامة حواس هذه السائحة الأجنبية، وقد تأتّى لها تبئير قباب

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص88.

المساجد ومآذنها والبحر والسماء وطيور النورس المحلقة باختيار الراوي لها موقعاً مناسباً للإلمام بكل هذه المدركات وهو سطح البيت. كما أن الراوي حرص لتأكيد نسبة الرؤية للشخصية على انتقاء أفعال إدراك من قبيل: (أطلت، سرحت بعينيها، تطلعت، تأملت) فاعلها الدلالي والتركيبي هو الشخصية ذاتها. أضف إلى ذلك خلق المناسبة لبدء الإدراك وختمه، فالصعود للسطح مهد للإعلان عن افتتاح رؤية الشخصية، ونزول الدرج أنبأ بختمها.

وكما تقاسم الراوي مع شخصيات الرواية، بتفويض منه، أمر تبئير الأمكنة باعتبارها الساحة التي جرت فوقها وبين جدرانها أحداث الرواية، تقاسما أيضاً أمر تبئير الشخصيات. فكيف تحققت تلك القسمة؟

**- تبئير الشخصيات:**

لم يستأثر راوي "ليالي نجمة" -كما تقدم- بالرؤية بل فوض أمرها في كثير من الأحيان للشخصية، كما أنه لم يقاسم الرؤية شخصية واحدة من شخصيات الرواية بل تقاسمها مع عدد كبير من الشخصيات، لعل أهمها: نجمة، والمعلول، والغاوي، ومنصور، والجرايدي، والشاويش عبدالله، وحورية، وغيرها من الشخصيات. ومثلما كانت هذه الشخصيات مبئرة، كانت في الوقت ذاته مبأرة إما من قبل الراوي أو شخصية أخرى أو من قبل ذاتها. فما علة هذا التعدد في مركز الذات الرائية؟

لعل من أهم الأسباب التي حدت بالراوي إلى عدم تفويض الرؤية لشخصية واحدة من شخصيات الرواية تنوعُ الحكايات في الرواية وتعددها، فكان من نتائج هذا التعدد اختلاف الشخصية المحورية في كل فصل من فصول الرواية؛ الأمر الذي استتبع اختلاف الشخصية البؤرية[1]، من فصل إلى آخر. أضف إلى ذلك تبئير

---

[1] الشخصية البؤرية عند علماء السرد: هي الشخصية التي تنقل المعلومات السردية من خلال مصفاتها الخاصة، وهذه المعلومات صنفان: صنف تبئر فيه الشخصية ذاتها باعتبارها موضوع تبئير، وصنف آخر=

الشخصية الواحدة أو المكان الواحد من عدد من الشخصيات إضافة إلى الراوي يرسم صورة واضحة عن هذه الشخصيات وتلك الأمكنة، كما يفتح المجال –في كثير من الأحيان– للمتلقي ليحكم عليها بنفسه سلباً أو إيجاباً.

وقد خلق راوي "ليالي نجمة" في كثير من الأحيان مناسبات لتبئر الشخصية شخصية أخرى أو تبئر ذاتها، ولم يحتج إلى ذلك عندما يتولى مهمة التبئير بنفسه لكونه راوٍ غفل لا حدود تقف أمام قدرته ولا علمه إلا الحدود التي يضعها لنفسه لغرض أو لآخر. ففي غياب أي شخصية يمكن أن يسند إليها تبئير شخصية ما يمكن إسناد الرؤية للراوي الغفل، وغالباً ما يحدث ذلك مع أول شخصية تظهر على مسرح الأحداث، وهي في هذه الرواية شخصية (محمد المعلول). يقول الراوي: "**كان محمد المعلول حينئذ يخبط بحذائه المطاطي في الوحل متجهاً إلى دكان الحلاقة الذي يقع في آخر الشارع، بدا رائق المزاج وهو يمشي تحت رذاذ المطر بعد أن حسم تردده وقرر قضاء السهرة في مقهى الغاوي ... تباطأ في سيره، ثم سحب من جيب صدريته ساعته القديمة وتفرس في عقاربها من تحت زجاجها المغبش ...**" (ج1/ ص5، 6).

فكون هذه الشخصية أول شخصية تظهر على مسرح الأحداث ولا وجود لشخصية أخرى يمكن أن تُفوَّض لها الرؤية جعلت الراوي يتولى مهمة التبئير هنا.

كما يتولى الراوي مهمة التبئير عند وجود أي شخصية في مكان ما لا وجود لشخصية أخرى فيه يمكن أن تسند لها الرؤية: "**أسرع الشاويش عبدالله مبتعداً، ومضى يخبط بحذائه العسكري في صمت الساعة السابعة صباحاً، اخترق**

---

=تبئر فيه الشخصية كل مكونات العالم المتخيل التي تقع تحت طائلة إدراكها. وقد أُطلق على هذه الشخصية تسميات عدة من قبل عدد من النقاد، حيث أطلق عليها هنري جيمس مصطلح (المرآة العاكسة)، وأطلقت عليها آن بانفيلد مصطلح (ذات الوعي)، في حين منحتها ميك بال مصطلح (المبئر)، ورباتال مصطلح (الذات المبئرة)، والمصطلحان الأخيران ليسا حكراً على الشخصية، إذ يمكن أن يطلقا على الراوي إذا كان مدركاً.
–ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص271، 272.

**الشوارع المقفرة بذهن مشتت، وبحمله من النعاس اتجه إلى شارع سيدي عمران لكي يطمئن على شؤون مملكته قبل أن يأوي إلى فراشه، ولكنه توقف عند كوشة الصفار، واشترى رغيفين من الخبز، ثم استدار نحو الزقاق المؤدي إلى باب البحر، وعند وصوله إلى منزله خلع ثيابه واستلقى في فراشه، وعندما جاءته أمه بطعام الإفطار رفع رأسه عن الوسادة"** (ج1/ ص209).

ففي غياب شخصية مرافقة لـــ(الشاويش عبدالله) يمكن لها أن ترصد حركته، وأن تكون معه في كل الأمكنة لا يمكن أن نسند الرؤية إلا للراوي.

أما إن فوّض الراوي أمر الرؤية إلى شخصية من الشخصيات لتبئر شخصية أخرى فعادة ما يخلق مناسبة لذلك: **"كان يبحث (منصور) عن أسئلته الكثيرة عندما فوجئ بها دون موعد مسبق، رآها عندما رفع عينيه إلى شرفة المنزل المطلة على الشارع، كانت هناك ساطعة بوجودها ككائن حي، سمكة دون بحر، أو زهرة برية تستحم في ضوء الشمس، أخذت الفتاة المجهولة دون أن تشعر بعينيه وهما تحومان من حولها بأجنحة فراشة تنفض الغبار عن البساط العجمي ... إنها في السابعة عشرة من عمرها على أكثر تقدير ... متلفعة برداء من القطيفة تزينه أوراق الشجر ... وفي النهاية أفاق من شروده على يد الغاوي تهبط على كتفه بلمسة خفيفة"** (ج1/ ص172).

إن رفع منصور عينيه أتاح له رؤية فتاة الشرفة ووصفها، وقد قام إلى جانب فعل الإدراك وفاعله بدور المعلن عن افتتاح رؤية الشخصية، كما أدى الغاوي دوراً كبيراً في إيجاد المناسبة لختمها إذ هبط بيده على كتف منصور فأفاق الأخير من شروده. ورغم أن معلني البداية والختم يعدان –كما تبين سابقاً– من أهم الواصلات لإسناد الرؤية للشخصية، فإن بعض الألفاظ والمؤشرات قامت كدليل آخر على إسناد الرؤية في هذا المقطع للشخصية دون الراوي. ومن هذه

المؤشرات استخدام الراوي للفظ (الفتاة المجهولة)، فالفتاة ليست مجهولة للراوي الذي أفرد حيزاً كبيراً من الرواية لسرد تفاصيل دقيقة عن حياتها وحياة أسرتها، بل عن ردة فعل الفتاة أمام هذا المشهد نفسه[1]، ومن ثم لابد من إلحاق هذا الوصف بالشخصية المبئرة التي كانت ترى الشخصية المبأرة للمرة الأولى، أضف إلى ذلك قوله: (إنها في السابعة عشر من عمرها على أكثر تقدير)، فقيام هذا التحديد لعمر الفتاة على الحدس والتخمين يعد دليلاً على أن الراوي قد فوض أمر الرؤية في هذا المقطع للشخصية التي لا يمكن لها أن تدرك أكثر مما يقع تحت طائلة حاسة من حواسها إلا عن طريق الحدس والتخمين.

وإن اقتضت قواعد الكتابة الواقعية "أن توصف الشخصيات الرئيسة مرة في مقام التمهيد، وأن يكون هذا الوصف محملاً بإيحاءات لها بلاحق الأحداث وبمسيرة الشخصية وثيق علاقة"[2]، فإن راوي "ليالي نجمة" لم يلتزم بهذه القاعدة قط، فقد وُصفت الشخصية الواحدة مرات عديدة من قبل الراوي ومن قبل غيرها من الشخصيات، ولعل مرد ذلك طول الرواية وتشابك الحكايات فيها من ناحية، وتعدد الشخصيات الرائية من ناحية أخرى، مما اقتضى أن توصف بعض الشخصيات مرات عديدة، وكل مرة عبر قناة وصفية مختلفة، فقد وُصِف (الشاويش عبدالله) مثلاً من قبل الراوي: **"لم تعره نجمة أي اهتمام لدى دخوله وانتصابه عند الدرج في بذلته الرسمية السوداء، كما أنها لم ترد على تحيته**

---

[1] قام الراوي بدور المبئر لردود فعل زهرة تجاه هذا المشهد فقال: **"عندما حطت عيناها على وجه منصور القابع في المقهى لم تدر لحظتها ما الذي أصابها، دوار، قد يكون دواراً، ولكن الأمر يتعلق هذه المرة بقلبها وليس برأسها الذي أخذ يدق بعنف ليضعها أمام تفسير عملي لذلك التحول المفاجئ الذي طرأ على سلوك أبيها وقراره الصارم تجاهها ...**

**أرادت أن تفر هاربة من الشرفة، ولكنها تريثت لتتأكد فقط من أن وجه الشاب الذي تمكن من رصدها من فوق كرسيه في المقهى ليس طيفاً، ولا هو صورة تزين غلاف مجلة فنية ..."** (ج1/ ص183، 184).

[2] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص64.

**التي بادرها بها إمعاناً في تجاهله، عندما تأخرت كلمات الترحيب الحارة بمقدمه التي تعودها من الأخريات تقدم من تلقاء نفسه وقعد على كرسي من القنب، وما لبث أن اتخذ هيئة ثعبان بان (كذا) صلب عنقه الطويل ومال برأسه متطلعاً إلى السقف وهو الوضع الذي يتخذه بتلقائية في حالة تعكر مزاجه، أو إذا استفزه أحد، كما لو أنه بذلك يتأهب إلى لدغ خصمه"** (ج1/ ص99).

الراوي هو من تولى في هذا المقطع تبئير (الشاويش عبد الله). وما منع من إسناد الرؤية إلى (نجمة) الشخصية التي حضرت في المكان عند دخول الشخصية المبأرة أمران: الأول منهما أن (نجمة) لم تعر الشاويش أي اهتمام فقد دخل ووجدها تعد الشاي "**متربعة على فروة خروف في الردهة وقد بسطت يديها فوق موقد الفحم**" (ج1/ ص98)، وانتهت الرؤية وهي "**لم ترفع عينيها عن إبريق الشاي**" (ج1/ ص100). أما الأمر الثاني فهو أن (نجمة) لم تكن قد رأت (الشاويش عبدالله) من قبل حتى تعرف أن هذه الوضعية هي التي يتخذها بتلقائية عند تعكر مزاجه كما ورد في المقطع آنفاً.

وكما تولى الراوي مهمة تبئير (الشاويش عبدالله) في بعض المواطن، فقد فوض أمر الرؤية في مواطن أخرى للشخصيات الروائية لتقوم بالمهمة ذاتها: "**تأملت نجمة هيئته (الشاويش عبدالله) المتورمة بالحقد والقسوة فيما هو يمشي محشوراً في بزته السوداء، وعلى رأسه القبعة ذات الحافة التي تظلل جبينه ببركة التاج على حد تعبيره ... رأته يستدير ويطرق باب المنزل الذي تقيم فيه فاطمة البكاية فالتقطت أنفاسها وحمدت الله من كل قلبها على ذلك**" (ج1/ 229).

(نجمة) هي من تولت هنا مهمة تبئير (الشاويش عبدالله)، وقد مهد الراوي لذلك بمعلن بداية الرؤية، وهو فتح (نجمة) للنافذة: "**عندما فتحت نجمة باب النافذة المطلة على الشارع ووضعت أصيص زهرة الآلام على حافتها لمحته قادماً عند**

**رأس الشارع من جانبه الذي ينتهي بباب الحرية**" (ج1/ ص227، 228). كما أنه أسند أفعال الإدراك لـــ(نجمة) والتي تعد -كما تقدم- من أهم واصلات رؤية الشخصية.

كما بأر (الشيخ المحمودي) أيضاً، وهو أحد الشخصيات الثانوية في الرواية، الشاويش: "**حدق (الشيخ المحمودي) في الشاويش عبدالله بنظرة تأمل ودهشة فلم ير سوى هيكل عظمي تعلوه جمجمة مغطاة بشعر أكرت ...**

**إذ ذاك تذكره كما لو أنه حشرة لزجة حطت على أرنبة أنفه، هو بعينه الشرطي ذو السمعة السيئة، لقد رآه أكثر من مرة يذرع أزقة المدينة في غبش الفجر في بزته الرسمية كشبح أسود، هو الحارس الليلي الذي لا يصلح حتى لأن يحرس نفسه وهو بهذه الهيئة المثيرة للشفقة**" (ج2/ ص198، 199).

وإن أمكن أن تتناوب شخصيات عدة على تبئير شخصية واحدة في الرواية، فقد تُبأر الشخصية أيضاً عدة مرات ومن قبل شخصية واحدة، فهذا (منصور) صياد السمك الفقير يبئر (نجمة) وهو يراها للمرة الأولى في شارع (سيدي عمران): "**رآها وهي تمد ساقها بجلدها البللوري (كذا) في ضوء الشمس ... كانت ترتدي فستان نوم وردي وقد أرخت شعرها الطويل في فوضى على كتفيها ...**" (ج1/ ص388، 389). ثم يبئرها للمرة الثانية وقد تخلصت من مهنة الدعارة التي كانت تمارسها لتقطن منزل (المعلول) بـــ(باب البحر) بعد رحيل الأخير: "**عندما فتحت له الباب فوجئت به ... لقد فوجئ بها هو الآخر في هيئة جنية خارجة للتو من رحم الإشاعة المضللة، امرأة أخرى متوردة ومتألقة في فستان بلون السماء الربيعية تزينه عند الصدر رسوم زهرة عباد الشمس، يتموج فوق ردفيها بانسيابهما السحري، أدرك أنه لا مجال للمقارنة بين نجمة الأمس المطرودة من رحمة الله التي قصدها ذات يوم في الشارع العمومي ليجدها متربعة في غلالة**

**شفافة على فروة خروف متبرجة وساهمة، وبين هذه النجمة التي تفرش طريقه بابتسامة ترحيب تضيء بأسنانها الصغيرة ناصعة البياض"** (ج2/ ص292،293).

وإن كان لا حاجة لأن تبئر شخصيةٌ ما شخصيةً أخرى بعد أن ألفتها وتعودت عليها، فما يبرر للشخصية معاودة التبئير ما قد يحل بالشخصية المبأرة من تغيير سواء أكان سلبياً أم إيجابياً كما هو في المقطع السابق[1].

ولكن الراوي قد يوهم بترك أمر رصد التغيير الذي يطرأ على إحدى الشخصيات لشخصية من شخصيات الرواية من خلال تفويض الرؤية لها ولكن إمعان النظر يبين أن مصدر المعلومات ليس الشخصية الروائية وإنما هو الراوي: **"أخذ يتأمل (الشيخ عبد الرحمن الغاوي) بعين الحرمان والكبت التغيير الذي طرأ عليها (حورية) مقارنة بالأيام الأولى لتعارفهما، فما عاد وجهها يتورد وتطرف عيناها بأهدابها الطويلة حين تمد له يدها الناعمة فيحتضنها في يده مستسلماً لتيار متدفق من السعادة وأفراح القلب أطول فترة ممكنة، لقد غدت أكثر عناية بزينتها ومظهرها إجمالاً، كما اختفت من فمها رائحة البصل التي تعودت على أكله في الصباح كعادة سيئة تعلمتها من أمها، وتخلت عن القبقاب الخشبي لتستبدله بصندل ذي كعب عالٍ أبرز جمال قدميها من تحت أطراف ثوبها الطويل ..."** (ج1/ ص26، 27).

لقد مهد الراوي لافتتاح رؤية الشخصية بأهم واصلات إسناد الرؤية لها، وهو فعل الإدراك وفاعله "أخذ يتأمل"، وكان المتوقع أن تنتهي إلينا كل المدركات من المصفاة الإدراكية للشخصية، ولكن تركيز النظر في المقطع كاملاً يكشف أن الراوي وإن لم ينتزع الرؤية من الشخصية فقد شاركها فيها، فمن أين لـــ(الغاوي)

---

[1] ينظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص24.

وإن شم رائحة البصل أن يعلم علماً يقينياً لا بحدس وتخمين بأن حورية تعودت أكله في كل صباح، وأن هذه العادة قد أخذتها من أمها، ولم يسبق أن تحدثا في الموضوع.

إن تفويض الرؤية إلى الشخصيات المشاركة في الأحداث -كما مرّ في المقاطع السابقة- يتيح لها تبئير غيرها من الشخصيات الأخرى، ولكن هل يمكن أن يفوض الراوي الرؤية للشخصيات لتبئر ذاتها مادياً؟ وإن كانت الإجابة بـــ(نعم) فكيف يتحقق لها ذلك؟

بإمكان أي شخصية من الشخصيات أن تبئر دواخلها، وما يدور في ذهنها من أفكار وتساؤلات إذا فوض الراوي أمر الرؤية لها، أما بشأن تبئير الشخصية لذاتها مادياً فيرى النقاد السرديون أن تفويض الرؤية للشخصيات المشاركة لا يمكّنها من رسم صورتها المادية من منظورها الخاص؛ إذ من الصعب أن تكون شخصية ما ذاتاً للتبئير وموضوعاً له في الوقت نفسه. ومع ذلك فثمة رواة يحتالون لتكون الشخصية رائية ومرئية، فيخلقون لذلك وضعيات ترى فيها الشخصية نفسها في مرآة[1] أو ما يعادلها كالبلّور أو صفحة الماء، وبهذه الطريقة تُمكّن الشخصية من رسم صورتها المادية، وهذا ما فعله راوي "ليالي نجمة" حين فوّض أمر الرؤية لبعض الشخصيات لتبئر نفسها خارجياً مثلما حدث لـــ(الشيخ عبد الرحمن الغاوي): "**حدق في المرآة ورأى تضخم أنفه الذي لم يكن حجمه يزيد عن حجم منقار حدأة، تأمل ساهماً وجنتيه الضامرتين وجبينه الضيق وابتسم لنفسه بسخرية، كضربة مباغتة على الرأس طالعته أسنانه الصفراء، قام وأحضر قطعة من الفحم كشط بها أسنانه إلى أن أدمى لثته، وبنظرة أخيرة إلى المرآة أيقن بأنه إنما يحرث في البحر**" (ج1/ ص61).

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص97.

لقد خلق الراوي بوضع الشخصية أمام المرآة المناسبة لكي تبئر الشخصية ذاتها مادياً، وقد حدّ رؤيتها بمعلني البداية والنهاية، وأسند أفعال الإدراك لها كنوع من الوسم الصريح المباشر.

وقد يضع الراوي الشخصية أمام المرآة فيخلق بذلك أفق انتظار للمتلقي لأن تصف الشخصية ذاتها مادياً، ولكنه يكسر بمراوغته هذا الأفق فتبئر الشخصية دواخلها بدلاً من صورتها الخارجية، وتنعكس بذلك في المرآة، على غير المتوقع، أفكارها: "**في مواجهة المرآة أخذت نجمة تجفف جسدها الملتهب، محدقة في تضاريسه بعيني إنسان آخر. لم تتعلم من قبل كيف تعجب بكل عضو من أعضائه، وكان يجب أن تنتظر لتتحول إلى امرأة مباحة لكي تعرف قيمة الكنز الذي تخفيه تحت ردائها الفضفاض خجلة من النظر إليه، إنها لا شيء وإذا قدر لها أن تتحول إلى شيء في يوم من الأيام فذلك من الأمور التي تقررها من خلال تفانيها في خدمة زوجها، إخلاصها له وركوعها عند قدميه ...**" (ج1/ ص116).

يتبين مما تقدم أن رؤيتي الراوي والشخصية تخضعان لآليات تمثيل واحدة مهما تنوعت المبأرات واختلفت، وأن ذاتي الرؤية أي الراوي والشخصية قد يشتركان في عملية الرؤية وقد يتنازعانها. ولكن ذلك الخضوع، وهذا الاشتراك أو التنازع لا يمنع من انفراد كل منهما بقرائن وعلامات تميز رؤية أحدهما عن الآخر. وفيما يلي سنحاول رصد هذه القرائن، ورصد العلاقة أيضاً بين رؤيتي الراوي والشخصية من حيث العمق والامتداد، وحجم المعارف أو المعلومات.

- **الراوي والشخصية الروائية بين عمق الرؤية وحجم المعارف[1]:**

بأر راوي "ليالي نجمة" هو والشخصيات الأماكن التي دارت فيهاالأحداث ومن يقطن هذه الأماكن من الشخصيات الفاعلة في الحكاية. وباعتبار أن "الشخصية تقع في مستوى حكائي أدنى من المستوى الذي يحتله الراوي"[2]، فإن ذاتي الرؤية وإن اشتركا في آليات التمثيل للرؤى فقد اختلفا في حجم المعارف وعمق الرؤى. فما مظاهر هذا الاختلاف في المتن المحلل؟

**1. حجم معارف الراوي وعمق رؤيته:**

يتمتع الراوي في رواية "ليالي نجمة" بسلطة تتعدى سلطة الشخصية، فهو يندرج فيما أطلق عليه النقاد السرديون مصطلح "الراوي العليم"، حيث يتخذ لنفسه موقعاً يسمو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فتفوق معرفته معرفتها، وتتعدى رؤيته إلى ما لا تراه الشخصيات الرائية. ومن هنا يرى آلان راباتال "أن عمق منظور الراوي- المبئر يمكن أن يكون لا محدوداً بحكم ما يتمتع به من امتيازات سردية تجعل قدرته مطلقة"[3]. وإذا كان عمق الرؤية لا يمكن أن يتحدد إلا بالقياس إلى مكان وقوع الحدث المباشر (م0) وزمانه (ز0)، فإذا تجاوزت المعلومات قدرة ملاحظ غفل في م0 وز0 يكون عمق الرؤية لا محدوداً[4]، فإن راوي "ليالي نجمة"

---

[1] اهتم راباتال بالعلاقة التي تربط بين عمق الرؤية وامتدادها وحجم معارف الرؤى، وقد خالف سابقيه من أمثال لنتفلت الذي ربط عمق الرؤى بكم المعلومات أو المعارف التي يمتلكها الرائي حول الموضوع المدرك، إذ يرى الأول أن الحجم الكبير للمعلومات أو المعارف لا يستتبع ألبتة العمق والامتداد للرؤية، فقد يكون حجم المعارف كبيراً وعمق الرؤية محدوداً، وقد يحدث العكس، ولهذا يرى راباتال أنه لابد من فك الارتباط النظري الذي انتهجه سابقوه بين حجم المعارف وعمق الرؤى.

-ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص426، ومحمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص55.

[2] محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص54.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص53.

والحال هذه قد تمتع بهذا العمق؛ إذ استطاع تبئير مشاهد وقعت في زمن واحد ومكانين مختلفين: "**كان مقهى الغاوي حين ولجه (الشاويش عبدالله) بقدمين من طين يضج بلغط الزبائن الذي تشقه في الصميم إيقاعات موسيقية صاخبة منبعثة من المذياع ...**

**كانت الأم المتوجسة لتأخره إذ ذاك منهمكة في إعداد وجبة العشاء وهي تهذي بكل ما يعن لها في حضرة عدد من جاراتها ...**" (ج2/ ص26ــ 28).

في هذا المقطع تبئير للشاويش عبدالله وأمه في مكانين متباعدين وزمن واحد، وإذا كانت هذه القدرة لا يمكن بحال من الأحوال أن تتمتع بها شخصية من شخصيات الرواية، فإن ذلك يحملنا على إسناد الرؤية للراوي العليم الذي تجعل هذه القدرة من عمق رؤيته ممتدة امتداداً لا نهائياً.

كما يتمثل عمق الرؤية فيما يطلق عليه النقاد السرديون السوابقَ السردية[1]، حيث يدلي الراوي بمعلومات لم يبلغها القص بعد، كقول الراوي ناقلاً خبر موت سلطانة (والدة حورية) قبل وقوع الحدث: "**لم تتمكن حورية من معرفة السر في هذا التحول المفاجئ الذي طرأ على أمها ... هناك رائحة اللحم الذي يغلي على النار ... وابتاعت قدراً جديداً وأواني كثيرة بقيت دون استعمال حتى موتها**" (ج1/ ص442).

لقد تضمن هذا المقطع سابقة سردية أنبأت المتلقي بموت الشخصية قبل وقوع الحدث، وقد جاءت الأحداث اللاحقة لتثبت صحة هذا الخبر، وهذا ما يجعل منها سابقة متأكدة. ويرى النقاد السرديون أن الإدلاء بمعلومات ومعرفة وقائع وأحداث

---

[1] السوابق السردية أو الاستباق أو الاستشراف تقنية سردية يتم فيها تقديم أحداث أو الإشارة إليها قبل بلوغ عملية القص للنقطة التي ستقع بها، وهي بالتالي علامة على نفاذ الصبر السردي للراوي المتكفل بفعل الرواية.

-ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، 67، و81.

لم يبلغها القص بعد من السمات التي يختص بها الراوي في السرد اللاحق الذي يبدأ عادة سرد القصة بعد اكتمال أحداث الحكاية[1]. وعلى الرغم من أن استخدام هذه التقنية يتنافى مع مقتضى التشويق السردي، فإنه يكشف في الوقت ذاته التفوق المعرفي للراوي على الشخصية، ومن هنا كانت السوابق المتأكدة وقفاً على الراوي ودليلاً من أقوى الأدلة على عمق الرؤية اللامحدود الذي يمكن أن يتمتع به[2]، كما كانت في هذا المشهد دليلاً حياً على الفرق الذي أراد راباتال أن يثبته بين عمق الرؤية وامتدادها وحجم المعارف، حيث جاءت هذه السابقة في جملة مختصرة، وقول مجمل غير مفصل، ولكنها كشفت في الوقت ذاته عمقاً للرؤية لا حد له.

ولا يظهر عمق الرؤية في رواية "ليالي نجمة" في هذين الموضعين فقط، وإنما يمكن تحققه أيضاً في بعض المعلومات التي يدلي بها الراوي عند تبئير شخصية من شخصيات الرواية أو مكان من الأمكنة التي جرت فيها الأحداث متوجهاً بها إلى المروي له، مكثفاً فيها أزمنة جلها سابق لحاضر الأحداث ونقطة انطلاق السرد، وهو ما يمكن إدراجه فيما يعرف عند علماء السرد بالسرد التأليفي[3]، كما في قول الراوي عند تبئيره لجلسة الشاويش عبدالله[4]: "**وهو الوضع ذاته الذي يتخذه بتلقائية في حالة تعكر مزاجه أو إذا استفزه أحد**" (ج1/ ص99).

كما يمكن أن يظهر عمق الرؤية وامتدادها في متن الرواية المحلل في امتلاك الراوي لمعلومات لا تمتلكها أي من شخصيات الرواية، بل قد تتخيل عكسها تماماً

---

[1] ينظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص58.

[2] ينظر: المرجع نفسه، وجيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص76.

[3] السرد التأليفي عند النقاد السرديين أن يروى مرة واحدة في الخطاب ما حدث أكثر من مرة في الحكاية.
-ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص131.

[4] استشهدت الباحثة بالمشهد الذي ختم بهذه العبارة عند حديثها عن تبئير الشخصيات (ص101)؛ ولذا اكتفت هنا بذكر العبارة التي يتمثل فيها عمق رؤية الراوي وامتدادها.

تترجمها عبارات من قبيل: "**دون أن تفطن إلى أن**" (ج1/ ص115)، و"**لكنها في الواقع**" (ج1/ص144)، و"**دون أن ينتبه أن هذه الحقيقة كان لها وجه آخر**" (ج1/ ص269)، و"**لكن الحقيقة غير ذلك**" (ج1/ ص280)، و"**الواقع أن**" (ج1/ ص296)، و"**الحقيقة أن الغاوي**" (ج1/ ص385).

وعلى الرغم من أن راباتال حاول الفصل بين مقولتي حجم المعارف وعمق الرؤية، فإنه يرى أن إمكان الفصل نظرياً بين المقولتين ينبغي ألا يحجب أهمية نقاط الالتقاء العملية بينهما[1]، ويمكن أن يتجسد هذا التضافر في هذا المشهد: "**مازال الوقت مبكراً على موعده (منصور) الذي يضربه لزهرة بنبض قلبه أما هي فتوافقه على ذلك بنظرة صامتة..ولذا فقد قرر أن يتوقف عند رأس المنعطف الذي يؤدي إلى حمام درغوت، هناك يتحول الزمن إلى سحابة تمطر بالنساء الرائحات والغاديات، يستظل بأشواقه فلا يدركه الملل، كل واحدة تمر في اتجاه الحمام أو العكس تمده بطاقة جديدة للبقاء حياً ومتفائلاً لمجرد أن تغمره بزوبعة من روائحها العطرة ...**

**كان يظن بأنه هو الذي يقوم بتلك اللعبة تحت شمس الصباح الندية لوحده، ودون أن ينتبه إلى أن هذه الحقيقة كان لها وجه آخر، فقد كن يبادلنه نفس النظرة (كذا) من فوق أسوارهن العالية، كن يقلبن فيه عيونهن بهدوء ويمصمصن شفاههن في تعجب، وفي الحمام لم يكن لهن حديث سواه ...**" (ج1/ ص268ـ 270).

استغرق هذا المشهد ما يزيد عن ثلاث صفحات من الرواية، وقد كان حجم معارف الراوي ومعلوماته فيه كبيراً، كما كان عمق رؤيته ممتداً امتداداً لا نهائياً؛ إذ فصّل الراوي فيه ما يحدث في مكانين متباعدين، وما يدور في خلد طرفين من

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص57.

أطراف المشهد هما: منصور ونساء المدينة المترددات على الحمام، فعرف الراوي ما لا تعرفه الشخصية المبأرة (منصور) عن نفسها مما يثيره في الطرف الآخر من مشاعر وحيرة.

ولكن راوي "ليالي نجمة" وإن تمتع بامتيازات سردية جعلت من قدرته –كما تبين– قدرة مطلقة، فإنه قد فرض على نفسه أحياناً قيوداً حدّت من هذه القدرة فأوهمنا بتقيد حريته مستعملاً ألفاظاً تشي بمحدودية هذه الرؤية، من قبيل: (ربما، فبدا، فيما يبدو، على الأرجح ...). يقول: "**عندئذ رفعت المرأة رأسها عن الوسادة ونظرت إلى المعلول متعجبة كأنها تراه لأول مرة، ربما قارنته في تلك اللحظة بجنرالها المترهل ...**" (ج1/ ص142)، وأيضاً: "**لم يعبأ صاحب المقهى بتهكم الجرايدي أو أنه تظاهر بذلك**" (ج2/ ص86)، وقوله في موضع آخر وليس أخير مبئراً حادثة قتل الغاوي لزوجته حورية: "**عندما التفتت ربما لكي تواجهه بسؤالها ...**" (ج1/ ص483).

إن ورود بعض هذه التعابير والألفاظ في شفرة التبئير الصفري التي يتمتع بها راوي "ليالي نجمة" هو من قبيل ما يطلق عليه جنيت الخرق المؤقت للشفرة. وإن كان هذا الخرق يتحقق بإحدى طريقتين: الزيادة والنقصان، أو الإفاضة والحجب كما تبين في الفصل النظري[1]، فإنه في هذا المتن تحقق بالنقصان أو الحجب، وهذا ما فرضته شفرة التبئير المعتمدة من قبل الراوي، حيث بدا الراوي باستخدامه هذين التعبيرين: (ربما، أو تتظاهر بذلك) محدود الرؤية على الرغم مما يتمتع به من قدرات جعلت من رؤيته ممتدة امتداداً لا نهائياً على امتداد النص الروائي.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما علة لجوء الرواة إلى هذا النوع من الخرق؟

---

[1] ينظر: الفصل الأول من البحث، المبحث الثاني، ص43، 44.

يرى بعض النقاد السرديين أن أسباب لجوء الرواة إلى هذا النوع من الخرق "راجعة إلى الجنس، وآفاق انتظار القراء، والمنطق الداخلي للحكاية أو القصة، وغيرها"[1]. وربما كان سبب هذا الخرق المتعمد من راوي "ليالي نجمة" إضافة إلى لفت انتباه المتلقي هو الإيهام بواقعية ما يروي وأنه لا يتعدى أن يكون شاهداً بريئاً على أحداث الرواية، حيث لا يتمتع إلا بما تتمتع به أي من شخصيات الحكاية التي يرويها[2].

ومن هنا يتبين أن حجم معارف راوي "ليالي نجمة" كان كبيراً وعمق رؤيته في أغلب الرواية بدا ممتداً امتداداً لا نهائياً. فكيف كان حجم معارف الشخصية التي فوّض لها الراوي في كثير من الأحيان الرؤية، وما مدى امتداد رؤيتها؟

## 2. حجم معارف الشخصية وعمق رؤيتها:

ليس من الصعب أن ندرك أن الشخصية الروائية –كما تقدم– تقع في مستوى حكائي أدنى من المستوى الذي يحتله الراوي. ويرى النقاد أنه ليس في إمكان أي ناقد الحديث عن رؤية الشخصية "ما لم يحدث انفصال تلفظي (Decrochage enonciatif) بين الراوي بوصفه متكلماً يحتل المستوى الأول والشخصية بوصفها متلفظاً أو مبئراً يقع في المستوى الثاني"[3]. وعليه من البديهي أن نعي أنه لا يمكن للشخصية أن تتمتع بالامتيازات نفسها التي يتمتع بها الراوي.

وباعتبار أن رواية "ليالي نجمة" تنتمي للقص الواقعي، الذي يحاول فيه الراوي الإيهام بواقعية ما يروي، فإن الراوي لم يمنح الشخصيات قدرات إلا بالقدر الذي

---

[1] محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص54.

[2] يطلق روجر فاولر على مثل هذه الكلمات أو العبارات مسمى (كلمات التغريب estrangement) ويرى أن وجود هذا النوع من التعابير في النص ناتج عن تبني الراوي الرؤية الخارجية في وصف بعض الحالات الداخلية كالأفكار والمشاعر دون أن يكون في إمكانه التأكد منها، وهي وضعية خطابية ينسبها الروائي إلى راويه عندما يكون لديه بعض الأسباب الجمالية لادعاء البراءة والابتعاد.

–ينظر: روجر فاولر: اللسانيات والرواية، مرجع سابق، ص142.

[3] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص40.

يمكن أن يتمتع به بشر العالم الحقيقي، وبالتالي لم تتجاوز رؤية الشخصية زمان الإدراك ولا مكانه، ولم تتعدّ ما يقع تحت حاسة من حواسها فكان عمق رؤيتها محدوداً سواء وصفت الشخصيةُ شخصيةً أخرى أم مكاناً من الأمكنة: "**دفع (الشاويش عبدالله) الأجرة التي طلبها الحوذي وترجل من العربة بوقار، كان الميدان نظيفاً وقد شذبت الشجيرات التي تتوسطه في محيط دائرة صغيرة من الحجر، وعلى السارية رأى راية الاستقلال تخفق في الهواء وقد توزع عدد من أفراد البوليس على الأرصفة بثيابهم السوداء على مسافات متساوية وفي نظام دقيق، وهناك قرب مدرجات الكاتدرائية المصممة على الطراز القوطي المطلة على الميدان ظهر حشد من الناس ...**" (ج2/ ص170، 171).

تكوّن هذه المقطع من ملفوظين: الأول "دفع بوقار"، والثاني "كان الميدان نظيفاً ... إلخ". وقد انتهى الملفوظان إلينا عن طريق الراوي المتكلم، ولكن ما يميز الملفوظين عن بعضهما، أن الملفوظ الأول تكفل به الراوي صوتاً ورؤية، أما الثاني فقد تكفل فيه الراوي بالصوت وفوض أمر الرؤية للشخصية، فالراوي هو الذي يتكلم أما الإدراكات فتنسب للشاويش عبدالله، أي إلى راء أو متلفظ منفصل عن المتكلم[1]. وباعتبار أن الشخصية هي التي ترى فقد جاءت الرؤية في هذا المشهد خارجية؛ حيث لم تتجاوز رؤية الشاويش عبدالله (الشخصية المبئرة) حدود المكان الذي تمت فيه عملية التبئير، فالميدان لم يوصف إلا بعد حلول الشاويش به، ولم يتعدّ الوصف ما وقعت عليه حاسة البصر باعتبارها الحاسة المستخدمة من قبل الشخصية المبئرة. وبذا كان عمق رؤية الشخصية محدوداً على عكس رؤية الراوي الممتدة في أغلب الأحيان.

---

[1] استعانت الباحثة في هذا الجزء من التحليل بما ورد في كتاب محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص22.

وتظهر مدى محدودية رؤية الشخصية عندما يتوفر المكان المناسب للرؤية، ولكن الشخصية لا تستطيع تبين المدرَك أو المرئي بدقة، لوجود موانع تحول دونها ودون إتمام عملية الإدراك بالشكل المراد: "**في ليلة الخميس توجه (الشيخ عبد الرحمن الغاوي) إلى زقاق النساء كالعادة، لم يعرف كم صار الوقت وهو ينتظر في سكون الحجر عندما رأى شبحاً يلوح في رأس الشارع متقدماً بخطى متمهلة وبلا صدى، لم يعرف من يكون في البداية إلى أن اقترب الشبح وعبر من أمامه، عندئذ تبينه بوضوح، إنه هو حسين دون غيره من عباد الله في ثياب بيضاء وفوق رأسه معرقة بنفس اللون (كذا)**" (ج1/ ص480).

توفر في هذا المشهد وحدة مكان الإدراك والمدرَك أو المرئي، ومع هذا لم يستطع الشيخ الغاوي (الشخصية الرائية أو المبئرة) في البداية تبيّن موضوع الإدراك بوضوح، لوجود موانع حالت دون ذلك، منها بعد المسافة الذي يكشف عنه فيما بعد قوله: "**إلى أن اقترب**"، وغياب النور الكافي بسبب أن الرؤية كانت ليلاً "**في ليلة الخميس**" فكان عمق الرؤية محدوداً جداً، ولذا نرى الغاوي الشخصية الرائية أو المبئرة ونتيجة لغياب ملامح الشخصية المبأرة التي ظهرت في الظلام وهي ترتدي ملابس بيضاء قد استعمل في بداية الرؤية لفظ "**الشبح**" حيث ظلت هوية القادم لغزاً انكشفت بمجرد اقترابه من الشخصية الرائية وقد كان على سابق معرفة به.

وبما أن الشخصية محدودة الرؤية، فإنها تلجأ إلى التخمين والحدس عندما تتجاوز رؤيتها مكان الإدراك وزمانه: "**تطلع (منصور) حوله متأملاً محتويات الحجرة فلم يجد فيها ما يثير الاهتمام سوى صف من الصور عُلقت بنظام على الجدار خمن أنها تعود إلى عشاقها من الجنود والأفاقين على السواء**" (ج1/ ص91).

بدأ منصور الشخصية المبئرة بتبئير حجرة (جينا) العجوز الإيطالية وهو يدخلها للمرة الأولى فوقع بصره على صف من الصور المعلقة، وباعتبار أنه شخصية غريبة عن المكان وصاحبته فإنه لجأ إلى التخمين عندما تضمنت رؤيته معلومات تجاوزت مكان الإدراك وزمانه.

وتختلف الألفاظ والطرق المستعملة للدلالة على حيرة الشخصية ومحدودية رؤيتها، فقد يكون ذلك باستعمال لفظة (لعلّ)، يقول الغاوي عند تبئيره لطفل حورية من زوجها الأول وهو يراهما للمرة الأولى وقد لاحظ ما بينهما من بون شاسع: "لعله استمد صفاته الباهتة هذه من أبيه" (ج1/ ص24)، أو بوضع افتراضين أو أكثر، كما فعل الراوي عندما فوّض الرؤية لمنصور ليخمن ما يفعل المعلول في الوقت الذي اشتاق فيه الأول للأخير ففكر بزيارته: "**سوف يجده بالتأكيد جالساً عند عتبة الحجرة يرقع ثقوب شباكه بذهن شارد، أو منهمكاً في غسل ثيابه وبقربه جرة من عرق النخيل تؤانسه في وحدته**" (ج1/ ص169)، وقد يكون باستخدام لفظة (ربما ولعل معاً) كما فعلت مريومة الزينة عندما تحيرت في كيفية انطلاء أكاذيبها على الشاويش عبدالله وهو الذي يشك حتى في نفسه: "**ربما لأنها تبللت بدموعها، أو لعله اقتنع بأن عجوزاً في مثل وضعها لا يمكن أن تغامر بلقمة عيشها معرضة نفسها لأصعب العقوبات**" (ج2/ ص54) أو باستعمال غيرها من الألفاظ.

ولابد لنا أن ندرك الفرق بين استعمال الراوي لبعض هذه الألفاظ الدالة على الحدس والشك، وبين استعمال الشخصية لها. فإذا كان استعمال الراوي لمثل هذه الألفاظ يعد من قبيل النقصان –كما تبين سابقا– فإن استعمال الشخصية لها هو من قبيل الإيهام بالواقع، والذي لا يمكن أن نعتبره إلا نوعاً من التحايل من قبل

الراوي للإيهام بمحدودية رؤية الشخصية التي لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون مطلقة وإلا دفعنا ذلك للشك في مصداقية الراوي.

وعلى الرغم من أن عمق رؤية الشخصية عادة ما يكون محدوداً، فإن هذا العمق قد يمتد نسبياً عندما تدرك الشخصية ما بداخل شخصية أخرى من خلال مشيرات خارجية[1]: "**فقد وقعت عيناه (الغاوي) بغتة على الشاويش عبدالله الذي أطل عند حافة الباب في بزته السوداء، وقد أدرك الغاوي من جمود ملامحه وانتصابه عند العتبة بأنه لم يأت لاحتساء فنجان من القهوة، وإنما جاء في مهمة رسمية**" (ج1/ ص309).

كما أن عمق رؤى الشخصية قد يمتد امتداداً نسبياً عندما تتضمن هذه الرؤى بعض السوابق السردية التي يؤكدها لاحق السرد. يقول الراوي: "**استدار محمد المعلول وأخذها (نجمة) بين ذراعيه ... كان هذا كافياً لأن يصنع من الأمواج جبة يرتديها في رحلة الصيد ...يتحرر من أوهامه، ومن الهاجس الذي لا يفارقه من أنه سوف يموت غريقاً في البحر، ويتحول جسده الضخم إلى وليمة دسمة لأسماكه الهائمة في القاع**" (ج1/ص124)، وأيضاً: "**في هذه الفترة العصيبة وقعت أم زهرة ضحية نوبة جديدة من الوساوس التي تهاجمها من حين لآخر مصحوبة بهاجس غريب عن قرب تعرض أحد أفراد أسرتها الصغيرة أو ربما**

---

[1] يطلق محمد الخبو على هذا النوع من الرؤية استناداً لـــ"فاولر Fowler" النمط (د) (type D). وهو، في رأيه، نوع من التبئير الخارجي "يسمح بالاطلاع على عالم الشخصيات الداخلي بالاعتماد على علامات خارجية".

وإن اعتبر فاولر الرؤية في هذا النمط خارجية، فإن آلان راباتال يخالفه في ذلك، إذ يرى أن الرؤية في هذه الحالة داخلية سواء أكد لاحق السرد الأفكار التي نفذت إليها الشخصية المبئرة أو لم يؤكدها. وقد وافق العمامي راباتال في كون الرؤية في هذا النمط داخلية ولكنه اشترط لذلك أن يؤكد لاحق السرد تلك الأفكار.

-ينظر: محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص412، 413، ومحمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص51.

**هي شخصياً إلى مكروه، هناك مصيبة تطل برأسها من مكان خفي"** (ج1/ ص274).

فتأكيد لاحق السرد لهاتين السابقتين حيث مات المعلول غرقاً وقذفت به الأمواج إلى الشاطئ الرملي[1]، وتعرضت زهرة إلى ضربة من ضربات القدر أصابتها في الصميم وقلبت حياتها رأساً على عقب[2]–جعل رؤية الشخصية تمتد. إلا أن قيام هذه السوابق على الهواجس والأحاسيس منع من امتداد عمق الرؤى امتداداً نهائياً خلافاً لما هو شأن السوابق السردية التي تتضمنها رؤية الراوي في هذا النص.

هكذا بدا الاختلاف واضحاً بين رؤية الراوي ورؤية الشخصية التي فوّضها إليها في مواطن كثيرة من الرواية، وتبين أن راوي "ليالي نجمة" لم يعتمد نمطاً واحداً من الرؤية، بل تنقل بين أنواعها الثلاثة، بحسب ما تمليه عليه قواعد الكتابة السردية للقص الواقعي، وما يطمح إليه من مقاصد، وما فرضته عليه وظيفة الإيهام بالواقع من قيود.

وبعد أن تم رصد أهم قرائن تقنيتي الرؤية والصوت، وكيفية توظيف راوي "ليالي نجمة" لها، لابد للباحثة الآن أن تحاول رصد أهم الوظائف التي تمكن الراوي من تأديتها من خلال تقنيتي الرؤية والصوت؛ إذ لا قيمة للتقنية إن لم تؤدّ دوراً داخل النص.

**– وظائف الراوي بين تقنيتي الرؤية والصوت:**

تنوعت الوظائف التي أنيطت بالراوي ليحققها من خلال تقنيتي الصوت والرؤية في "ليالي نجمة"، والتي كان لها دور كبير في أداء المعنى داخل النص، ولعل أهم هذه الوظائف:

---

[1] ينظر: رواية "ليالي نجمة"، ج1، ص551.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص517.

### 1. الوظيفة السردية:

لعل الوظيفة السردية هي من أهم الوظائف التي يتكفل الراوي بتأديتها في أي نص سردي؛ إذ بدون تأديته لهذه الوظيفة يفقد هويته وسر وجوده، فهو لم يُخلق إلا لكي يقوم بفعل الرواية. ويرى العمامي أن هذه الوظيفة تبنى على وظيفتين فرعيتين هما: وظيفة بناء المكان والشخصيات، ووظيفة الإنباء[1].

أما المكان فقد دارت أحداث الرواية في المدينة القديمة بطرابلس الغرب، وهذا المكان الرئيس كان كالسوار الذي يحيط بالمعصم؛ إذ حوى بداخله أمكنة فرعية منها: شارع سيدي عمران، وسوق الترك، ومقهى الغاوي، وبيت المعلول بباب البحر، وخمارة اليهودي ناحوم، وبيت سلطانة بزنقة النساء، ومركز الشرطة، وغيرها. وقد اشتركت الشخصيات الفاعلة في الرواية، وهي كثيرة، في تبئير الأمكنة ووصفها إضافة إلى الراوي الذي أتاح الفرصة للشخصية للتبئير في كثير من المناسبات للإيهام بواقعية ما يروي واستأثر هو بالرؤية أو استردها في بعض المواطن، حين يجد الشخصية بحكم طاقتها المحدودة غير قادرة على إتمام الوصف وإظهار الصورة الكاملة للأمكنة.

وكما كان هذا شأن المكان في الرواية كان شأن الشخصيات أيضاً، إذ بأرت الشخصيات بعضها، كما بأرت دواخلها، وتحايلت لترسم صورتها المادية، كما تكفل الراوي بتبئير الشخصيات عند وجودها في أماكن لا يوجد فيها من شخصيات الرواية من يتولى المهمة عنه، فارتسمت بذلك سماتها الخُلقية والخَلقية في ذهن المتلقي، واستطاع أن يعرف عن كل شخصية ما لا تعرفه الشخصيات الأخرى عنها، ومن ثم انكشفت، ومن خلال رؤى متباينة، جميع عوالمها، وأضحى الحكم الوحيد عليها هو المتلقي.

---

[1] ينظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص70.

أما الوظيفة الثانية وهي وظيفة الإنباء فقد تكفل الراوي فيها بالسوابق المتأكدة بحكم تفوقه المعرفي وعمق رؤيته ومعرفته المسبقة بالأحداث، إذ بدأ سرد القصة بعد أن انتهت الحكاية، ومن ثم نراه وقد أسند للشخصية أمر السوابق غير المتأكدة التي خلق بها أفق انتظار للمتلقي يشوقه من خلالها إلى معرفة ما سيأتي به لاحق الأحداث[1].

وإن كانت وظيفتي البناء والإنباء إنما تتعلقان بالرؤية أكثر من تعلقهما بالصوت، فقد استطاع الراوي من خلال تقنية الصوت الذي استأثر به دون الشخصيات إلا فيما ندر من الرواية أن يضطلع بوظيفة الإدارة أو التنسيق، وهي من جنس الوظيفة الأولى، وتختلف عنها في اعتبار أن الأولى من مقتضيات الحكاية، وأن الثانية من مقتضيات النص السردي أو التنظيم الداخلي للخطاب[2]. فما مدى قدرة راوي "ليالي نجمة" على الاضطلاع بهذه الوظيفة؟

**2. وظيفة الإدارة أو التنسيق:**

تتحقق هذه الوظيفة في النص السردي من خلال "إبراز مفاصل الحكاية الكبرى، والربط بين أجزائها، وضبط ما بينها من علاقات، وفي تنظيم زمن الحكاية بالإضمار والارتداد والاستباق وغيرها، والتصرف في طرائق إدراج أقوال الشخصيات، واختيار نمط الخطاب المناسب لنقلها"[3].

وإذا كانت رواية "ليالي نجمة" لا تحوي حكاية واحدة بل عدداً من الحكايات، التي بتعددها تعددت الشخصيات وتنوعت الأمكنة التي جرت فيها أحداث الرواية، وإن كان "تعدد الشخصيات والأماكن واللجوء إلى الذاكرة يجعلان إقامة توازٍ

---

[1] ينظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص74.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص264، ومحمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص473.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص473.

حقيقي بين الأحداث المتعاقبة حيناً والمتزامنة حيناً آخر وبين الجمل التي ترويها أمراً نادر الوجود"[1]. فقد استطاع الراوي من خلال اضطلاعه بوظيفة الإدارة أن يحقق توازياً حقيقياً في سرده لتلك الحكايات التي تضمنها المتن واستطاع من خلال اعتماده بناء التناوب[2] أن يحقق هذه المعادلة الصعبة.

وإن كان للراوي الحرية المطلقة أن يبدأ سرد الأحداث من أي نقطة شاء من خطوط الحكاية، فقد اختار الراوي هنا أن يبدأ الحكاية من أولها، فراعى بذلك التسلسل الزمني للحكاية أو الحكايات، ومن ثم لم يلجأ الراوي لتقنية الارتداد الداخلي إلا في مواطن بسيطة، بينما لجأ من حين إلى آخر لتقنية الارتداد الخارجي[3] التي لم يكن القصد منها –فيما يبدو– كسر خطية الأحداث، بل إطلاع المتلقي على بعض المراحل من ماضي الشخصيات ليتسنى له فهم حاضرها.

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص29. نقلاً عن:
-Oswald Ducrot et Tzvetan ToDorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, op, cit, p.401.

[2] يعرف هذا البناء ببناء التناوب، وهذا البناء نمط من ثلاثة أنماط أحصاها تودوروف لأشكال الترابط والتوليف بين المتواليات أو الحكايات داخل الأعمال القصصية التي تحتوي على أكثر من حكاية، وهذه الأنماط هي: التسلسل، والتضمين، والتناوب.

ويقوم بناء التناوب أو التضافر على سرد حكايتين أو أكثر في الوقت ذاته، وذلك بقطع الحكاية الأولى التي افتتح السرد بها، والانتقال إلى الأخرى، التي تقطع بدورها لمواصلة الحكاية الأولى أو بدء الثالثة وهكذا دواليك. ويرى تودوروف أن هذا النمط من الروابط تختص به الأجناس الأدبية الكتابية التي فقدت كل علاقة يمكن أن تربطها بالأدب الشفهي، كما يرى أن لهذه الأنماط الثلاثة أن تمتزج فيما بينها، ويعد ذلك من المسلمات التي لا تحتمل الجدل.

–ينظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص69ـ 71، ومحمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص119.

[3] الارتدادان الخارجي والداخلي يمثلان أحد نمطي المفارقة الزمنية، ويتمثل الأول منهما في سرد أحداث سابقة لنقطة الانطلاق السردي، أما الآخر فيتمثل في ترك الراوي النقطة التي وصل إليه السرد والعودة إلى نقطة سابقة لها وتالية لنقطة الانطلاق السردي.

–ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص60.

وعلى الرغم من تعدد الحكايات في النص، فقد استطاع الراوي التنسيق بينها، وخلق الروابط التي تشد بعضها ببعض، من توحيد للمكان والزمان اللذين جرت فيهما الأحداث، وارتباط الشخصيات بعضها بالبعض الآخر.

### 3. وظيفة التواصل:

هذه الوظيفة تتمثل في توجه الراوي إلى المروي له، وسعيه إلى مد جسر التواصل معه، فوجود الراوي مرتبط بوجود المروي له، إذ لا قيمة ولا معنى – كما يقول بارت– لأن يقدم الراوي أيّاً كان نوعه المعلومات لنفسه أو يروي الحكاية لشخصه[1]. وبما أن صور التواصل تختلف من نص إلى آخر، فإن ذلك يفرض علينا معرفة العلامات المحيلة على المروي له في النص حتى يتسنى لنا معرفة مدى حرص الراوي فيه على عقد الصلة معه.

إن تناول صورة المروي له في "ليالي نجمة" يرتبط بصورة الراوي في النص نفسه لما بينهما من وثيق علاقة. وإن كان الراوي كما تبين عند دراسة الصوت في هذا النص راوٍ خارجي غفل يروي الحكاية من درجة أولى للسرد، فإن ذلك يفرض عليه أن يتوجه إلى مروي له يحتل الدرجة نفسها، وهو في هذه الحالة يلتبس –كما يرى جنيت– بالقارئ الضمني، كما يمكن لأي قارئ واقعي أن يتماهى معه[2].

المروي له في هذه الرواية إذن ليس مضمناً في الحكاية، بل هو مروي له ممحو (Narrataire eFFace)[3] لا صفة له ولا اسم ولكنه مع ذلك حاضر في السرد من خلال ما يفترضه الراوي من معارف وقيم لدى متلقي النص.

---

[1] ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص26.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص268.

[3] هذا المصطلح من مصطلحات (جوف) حيث ميز هذا الناقد بين ثلاثة أصناف للمروي له تتجلى ويبرز حضورها من خلال مستويي الحكاية والقصة. أما الأول فيطلق عليه مصطلح (المروي له الشخصية) الذي يساوي لدى جنيت المروي له المضمن في الحكاية، حيث يضطلع هذا الصنف بدور في الحكاية. وأما الثاني=

وإذا كان للمروي له علامات تحيل عليه كما لأي عون سردي آخر، فإن في هذا النص علامات ناطقة لا تحيل إلا عليه ولا توجه إلا له، وهي من قبيل العلامات غير المباشرة[1]، كضمير المتكلم الجمعي المبثوث في النص، وإن لم يكن بصفة كبيرة، والذي يدل بصفة ضمنية على المروي له. ولذا فإن العبارات التي نصادفها في "ليالي نجمة" من قبيل: "**كانت زهرة تشعر بغربة مؤلمة عن الحياة من حولها لما تميزت به عن بنات جيلها، وهي التي فتحت عينيها على دنيا أخرى فيما وراء أسوار مدينتنا العتيقة**" (ج1/ ص518)، أو "**كان القهوجي قد تخلص من المذياع القديم ... وعوضه بآخر جديد ... يضغط على زره ... ويتركه ليبث برامجه المتنوعة على هواه من إذاعة لندن أو القاهرة أو إذاعتنا المحلية**" (ج2/ ص45)، أو "**أما الحصر البالية فقد عوضتها (نجمة) بأبسطة منسوجة من وبر الجمال الذي يشتهر به جنوبنا الصحراوي**" (ج2/ ص130)، أو "**ولكنه (الجرايدي) في هذا المساء المغبر وقد وجد نفسه وحيداً كما في بداية الخلق لم يستطع الهروب من هاجس الشبح مع يقينه من أنه لا وجود له إلا في خيال أهل مدينتنا**" (ج2/ ص153) من البديهي أن يكون استعمالها متمحضاً للدلالة على المروي له واستحضاره؛ ذلك أن صيغة الجمع، كما يرى بوتور، إنما هي

---

= فهو (المروي له المستدعى) وهذا الصنف ليس شخصية في الحكاية ولا قارئاً مفترضاً للنص، وإنما هو قارئ غفل دون هوية حقيقية يستخدم عادة للفت انتباه القارئ وخلق أفق انتظار مخصوص. وأما الأخير فهو (المروي له الممحو)، وهذا الصنف لا اسم ولا وصف له، وهو يتشكل ضمنياً في النص من خلال ما يعتقده الراوي أو يفترضه من معارف وقيم لدى متلقي خطابه.

-ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص387.

[1] قسم النقاد السرديون علامات المروي له إلى قسمين هما: العلامات الناطقة، والعلامات الصامتة. وقسموا العلامات الناطقة إلى قسمين: علامات تحدد المروي له بصفة خاصة وتحيل عليه مباشرة، وأطلقوا عليها مصطلح (العلامات المباشرة)، وعلامات مضمرة لا تتضمن أي إحالة على المروي له، وأطلقوا عليها مصطلح (العلامات غير المباشرة).

-لمزيد من التوسع في هذا الموضوع ينظر: علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، مرجع سابق، ص59ـ 66.

نتاج جمع الضمائر الثلاثة بما فيها ضمير المخاطب، فإذا استعملها الراوي فهو يقصد أن يتكلم لا باسمه فقط بل باسم من يتوجه إليه بالكلام أيضاً[1].

ومن العلامات المضمرة أو غير المباشرة، تلك العلامات المغلَّفة (Signe envelope)[2] التي يوجهها الراوي إلى المروي له ليزوده على سبيل المثال بمعلومة يعتقد أنه يجهلها، ولابد أن يكشفها له ليضمن استمرار عملية التواصل السردي معه. ومن ذلك ما أطلع عليه الراوي المروي له من معلومة عن منصور تتضمن كونه ليس له أخت بعد أن طلب منه معلمه أن يكتب رسالة إلى أخته التي تقيم في مدينة أخرى يدعوها فيها إلى زيارته: "**لم تكن له أخت ولكن المعلم طلب منه أن يتخيل ذلك**" (ج1/ ص453). ومنها أيضاً قول الراوي: "**لدى ولوجه إلى مأوى خيبة الأمل، وهي الصفة التي أطلقها أحمد الجرايدي على هذه الخمارة العفنة لم يبد الشاويش عبدالله أي اهتمام ...**" (ج2/ ص22). فعبارة "وهي الصفة التي أطلقها أحمد الجرايدي على هذه الخمارة العفنة" مثلت جملة معترضة لا قيمة لها من حيث تسلسل خط السرد؛ إذ لا يسبب حذفها خللاً (لدى ولوجه إلى مأوى خيبة الأمل لم يبد الشاويش عبدالله أي اهتمام"، ولكن قيمتها الحقيقية في ضمان التواصل مع المروي له الذي افترض الراوي أنه لابد وأن يتساءل عن علة هذه التسمية الغريبة التي لا يمكن أن يطلقها صاحب الخمارة على خمارته. كما يمكن أن يدخل في ذلك قول الراوي موجهاً معلوماته للمروي له: "**ثم طلب (الجرايدي) علبة من التبغ المحلي مع أنه لا يدخن ...**" (ج2/ ص216)، و"**لقد أخذت الأرملة برقته وحدبه عليها متسائلة في أعماقها فيما إذا كان ذلك لوجه الله أم لغرض في نفس**

---

[1] ينظر: ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص71.

[2] استعارت الباحثة هذا المصطلح من محمد نجيب عمامي. ينظر كتابه: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص49.

**يعقوب دون أن تعرف من يكون يعقوب ولا من أي ملة هو**" (ج2/ ص319، 320).

فعبارتي "**مع أنه لا يدخن**"، و"**دون أن تعرف من يكون يعقوب ولا من أي ملة هو**" تقطعان خط السرد ليتوجه بهما الراوي للمروي له للإسهام في الإيهام بواقعية هاتين الشخصيتين وواقعية ما يروي.

وإن حرص الراوي على أن يقيم جسور التواصل مع المروي له، وإن لم يكن عبر العلامات المباشرة، فإن وقوع الراوي في التناقض في بعض مواطن السرد جعل الجسور تهتز وإن لم تنقطع، ودفع المروي له إلى فقد الثقة في الراوي. ولعل سبب وقوع الراوي في مثل هذا التناقض -كما يرى العمامي- هو عدم ثقته بقدرة المروي له على متابعة خط السرد[1]. يقول الراوي مصوراً الجرايدي وقد ذهب إلى (شارع بالخير) ليفتش عن ماضي نجمة: "ذهب يفتش عن أصداء حياتها في شارع بالخير، وقد تنكر لهذا الغرض في هيئة أخرى، تخلص من طربوشه ووردته الذابلة ووضع نظارة سوداء على عينيه ..." (ج2/ ص215)، ثم يصوره وقد دخل في اليوم نفسه على الحاج عبد الرازق تاجر العجول وزوج نجمة السابق فيقول: "حين نهض الحاج عبد الرازق للترحيب بأحمد الجرايدي بدا مندهشاً وأكثر فضولاً مما هو معروف به كتاجر طموح تهمه معرفة الناس بدءاً بالوزراء والوكلاء إلى موظفي الأرشيف ببلدية طرابلس، فهو لا يذكر على امتداد رحلته المتعرجة في دهليز التجارة والصفقات المريبة أن رجلاً بكل هذه الوجاهة والأناقة يضع وردة ذابلة في عروة سترته المنشأة (كذا)، ويعتمر طربوشاً أحمر قدم إلى سوق الثلاثاء ..." (ج2/ ص219).

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص168.

فمن أين للجرايدي أن يخرج متنكراً فيتخلص من وردته الذابلة وطربوشه، ويدخل في اليوم نفسه على تاجر العجول فيصف هيئته وقد تعجب من أناقته ووجاهته حيث كان يضع وردة ذابلة في عروة سترته ويعتمر طربوشاً أحمر؟!

وإذا كانت هذه أهم العلامات المحيلة على المروي له في النص، والتي كان من المهم التعريج عليها وإن بعجالة للتأكد من مدى حرص الراوي على إقامة جسور التواصل بينه وبين المروي له، فإن في هذا التعريج –أيضاً– استكمالاً لقضية الصوت السردي، حيث يرى النقاد السرديون أن المتكلم والسامع داخل النص الحكائي هما جوهر ما تسميه الإنشائية (الصوت)[1]، ومن ثم يبدو ارتباط هذه الوظيفة بتقنية الصوت أعمق وأكبر من ارتباطها بتقنية الرؤية.

**4. وظيفة الإيهام بالواقع:**

تتمثل هذه الوظيفة في "ليالي نجمة" في محاولة الراوي ربط زمن الأحداث ومكان وقوعها بزمن ومكان واقعيين، في محاولة منه للإيهام بواقعية الأحداث، فأحداث الرواية جرت في زمن الاستقلال، أما مكانها فهو شوارع المدينة القديمة وبيوتها ومقاهيها. ومن المقاطع الدالة على ذلك وقد اجتمع فيها الزمان والمكان قول الراوي: "**تسلق منصور مسرعاً درجات السلم الرخامي المؤدي إلى شقة جينا الواقعة في الدور الثالث في بناية قديمة مطلة على** شارع العزيزية، **كان مقروراً وفي رأسه تدور صفارة الوقت الضائع، فهو لم يحالفه الحظ في بيع سمكة واحدة خلال جولته في** أزقة وشوارع المدينة القديمة **مرجعاً ذلك إلى برودة الجو ودوار** إعلان الاستقلال ..." (ج1/ ص89). وإمعاناً في هذا الإيهام حاول الراوي الربط بين بعض شخصيات القصة وشخصيات تاريخية معروفة، كربطه بين الجرايدي والزعيم الوطني بشير السعداوي: "**لاحظ أحمد الجرايدي بعينه التي**

---

[1] ينظر: أحمد السماوي: فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، الطبعة الأولى، 2002، ص223.

**لا تغفل عن شيء اختفاء صورة زعيمه الذي يعتبره بمثابة أبيه الروحي، فقال مخاطباً القهوجي بصيحة احتجاج وسخط:**

- أين السعداوي، **هل ضايقك أنت الآخر، أم أنك صرت إنجليزياً بهذه الجبة المتسخة؟!**" (ج1/ ص510).

ويمكن أن تتجلى هذه الوظيفة في متن الرواية في محاولة ذكر تفاصيل دقيقة عن حدث ما إيهاماً من الراوي للمتلقي بالأمانة والصدق في نقل الخبر بكل دقائقه: "**افتتح عبد الرحمن الغاوي المقهى في الساعة السابعة والنصف من مساء يوم إعلان الاستقلال، بعد نصف ساعة من إقامة صلاة المغرب في المسجد الذي يقع في زاوية الشارع**" (ج1/ ص79).

فتحديد زمن الافتتاح بالساعة السابعة والدقيقة الثلاثين، وربط ذلك بيوم الاستقلال ومساء هذا اليوم تحديداً، ثم تحديد الراوي لفرق الوقت بين افتتاح المقهى وصلاة المغرب، وربط ذلك بالمسجد الواقع في نهاية الشارع، كل ذلك تفاصيل لا مبرر لسردها إلا الإيهام بواقعية الحدث وتوخي الصدق في نقله.

ولعل من أهم الحيل التي يستخدمها الراوي للإيهام بواقعية الأحداث تفويض الرؤية في كثير من الأحيان لشخصيات الرواية للقيام بعملية الوصف للأمكنة والشخصيات وخلق المناسبات التي تجعل عملية الرؤية متاحة لها. ويرى العمامي أن استرداد الرؤية من الشخصية وقيام الراوي بالعملية نيابة عنها في بعض المواضع كما فعل راوي "ليالي نجمة"-يسهم في تبديد الوهم الذي يحاول الراوي زرعه من خلال تفويض الرؤية للشخصية، ويكشف أن هذا التفويض لا يعدو أن يكون حيلة فنية وظيفتها الإيهام بالواقع، كما أنه يوجد نسباً بين هذا النوع من الروايات والرواية الواقعية الفرنسية في القرن التاسع عشر[1].

---

[1] ينظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص75.

### 5. الوظيفة الأيديولوجية:

حمل خطاب الراوي الفكري والتعليمي في "ليالي نجمة" أحكاماً وآراء بشأن الشخصيات والأحداث فكان بمثابة رسالة تقويمية وأيديولوجية، تمثلت أولاً في القوانين التي استعملها في ترابط الأحداث، إذ تكسف هذه القوانين عن الاتجاه الفكري الذي تدعو له القصة. فـ(نجمة) الشخصية الرئيسة في القصة التي أُنتهك جسدها واستبيحت حرمتها تمثل من منظور الراوي (الوطن)، وقد عقد هذه المقارنة من خلال رؤية إحدى شخصيات الرواية: "**كان (الجرايدي) يمشي في غبار الأحذية بهيئته الأنيقة وطربوشه على رأسه، وقد كف عن رصد التحولات الدرامية التي جاء بها رسول الاستقلال، فهو لم يجن من ذلك سوى الإحباط، عاد للتفكير بنجمة التي لا يدري كيف فكر في أنها تشبه مدينته التي تقبع على رصيف البحر ضاحكة من الحكام الذين تناوبوا على حكمها على مدى السنين** ..." (ج2/ ص182).

وإذا كانت (نجمة) هي رمز للوطن وكان (الجرايدي) أحد أعضاء المؤتمر الوطني، وابناً لأحد رموز المقاومة التي رفعت في الجبل الأخضر السلاح في وجه الغزاة فأدمت قلب روما وقهرت جنرالات الفاشية، وقد ورث عن أبيه كرهه للمحتلين فكان يحرض العامة على حمل السلاح لطرد الإنجليز من البلاد، فإن الراوي اختار أن تلتقي (نجمة) في نهاية المطاف بـ(الجرايدي) فتعيش في كنفه وتكون زوجاً له، وكأن الراوي أراد أن يبين من خلال هذه الرسالة أن الوطن لن يكون مهما توالت المحن إلا بيد أبنائه الذين ضحوا من أجله بكل ما يملكون.

وإذا كانت نهاية الإنسان عادة ما تكون متسببة عن أفعاله، فقد صاغ الراوي نهاية بعض الشخصيات بما يوحي بأن الجزاء من جنس العمل، فـ(حورية) الزوجة التي خانت زوجها وطعنته في رجولته وشرفه ماتت مقتولة بيد الزوج

المطعون، أما (الغاوي) الذي باع من أجلها دينه بدنياه فقد حولته دنياه التي توهمها إلى قاتل مطارد من قبل العدالة، وكانت نهاية (الحاج عبد السلام الفكة) الرجل الميسور الذي رفض أن يربط مصير ابنته بـــ(منصور) بائع السمك لا لشيء إلا لفقره أن طعن في شرفه ممن ائتمنه عليه، فوقعت ابنته ضحية الشيخ الدعيّ الذي أحضره لعلاجها ومات هو بصدمة الفضيحة.

كما قام الراوي بتضمين بعض القصص والشخصيات التي لم يكن له هدف من ورائها –فيما تعتقد الباحثة– إلا الهدف الأيديولوجي والتعليمي، فقصة المعلم والقطة المدربة لا هدف من ورائها –كما يبدو– إلا البرهنة على أن البشر قادرون من خلال العناية بالأبناء وتوجيههم الوجهة الصحيحة، ولفت عنايتهم للعلم والتعلم أن يصنعوا منهم رجالاً متحضرين، فالمعلم (عبد الواحد) الذي حرم من الأبوّة سخر حياته لقطته والعناية بها وأغدق عليها من حنانه فاستجابت لتوجيهاته وغدت لا تأتمر إلا بأمره في ممارسة ما علمها إياه من سلوك إنساني، وقد صرح الراوي الكاتب بذلك فقال: "**قرر (الأستاذ عبد الواحد) أن يأخذها (قطته) معه إلى مقهى عبد الرحمن الغاوي في سوق الترك لكي يبرهن للناس على أن الحيوانات وإن كانت تفتقر إلى اللغة وتعيش حياتها بلا نظام فإن في مقدورها مع ذلك أن تتحول إلى كائنات متحضرة، بل وأكثر تحضراً من بعض الناس**" (ج1/ 449).

ومن القصص المضمنة لخدمة الوظيفة الأيديولوجية قصة اليهودي (ناحوم)، الذي أراد الراوي الكاتب من خلال تضمينها إثبات ما يتصف به اليهود من مكر ودهاء، وكيف أنهم يستمتعون ويتلذذون بالعداء الواقع بين أبناء الشعب الواحد، ويأخذون موقع المتفرج الذي يهلل للفئة الأقوى: "**لم يكن يرغب (اليهودي ناحوم) في أكثر من أن يبقى في موقع المتفرج الذي يجد متعة كبيرة في رؤية الآخرين وهم في حالة شجار، هلل لرجال الأمن الذين كانوا من وجهة نظره أقسى وأكثر وحشية في مواجهة المتظاهرين مما كان يتوقع**" (ج2/ 80، 81). كما أراد أن

يثبت العداء المتأصل لليهود على العرب، حيث توارثوا هذا العداء، ولم تبق للأحفاد مهمة إلا إكمال مسيرة أجدادهم: "**ترحم ناحوم على جدهِ الكبير للمرة المليون وجفف دمعتين كبيرتين فرتا من حدقتي عينيه، لقد أراد جده الكبير أن يصدر الموت إلى مصر في أكياس من الخيش عن طريق البحر، وها هم أحفاده المشردون في كل مكان قد اعتزموا إنجاز المهمة الجليلة التي أخفق هو في إنجازها، فهجموا على صحراء سيناء فجأة بأسلحتهم الثقيلة، إنها خطوة أخيرة في نفس الطريق (كذا)، فلابد من إيصال الرسالة إلى حيث يجب أن تصل سواء كانت ملغمة بجراثيم الطاعون أو بالمتفجرات**" (ج2/ ص82).

يتبين من تحليل النص أن رواية "ليالي نجمة" قد سيطر عليها صوت الراوي الخارجي الذي لم يسمح لأي شخصية من الشخصيات مشاركته فعل الرواية رغم تعدد الشخصيات الفاعلة في النص، ولذا نراه قد اعتمد ضمير الغائب طول خط السرد. وإن سيطر الراوي الغفل على تقنية الصوت، فقد تقاسم أمر الرؤية وفوضها في مواطن كثيرة لا لشخصية واحدة أو شخصيتين بل لمعظم إن لم نقل كل الشخصيات. ونتيجة لهذا التقاسم تداخلت في النص أنماط الرؤى الثلاثة، وقد مكن هذا التداخل "من تجاوز نقائص كل نمط منها على حدة. فالرؤية المصاحبة المحدودة بطاقة الشخصية ووضعيتها قد تكون رديفاً للتعتيم، والرؤية من الخارج قد يستحيل اعتمادها على امتداد نص روائي لأنها توقع الراوي والقارئ في الجهل، والرؤية من الخلف قد لا تقنع البعض من جهة حصول الراوي على أخبار تتجاوز طاقة البشر"[1].

ورغم تنوع الحكايات في الرواية وتداخلها، والذي أدى إلى امتداد خط السرد، فإن ذلك لم يؤدّ إلى إفلات زمام الأمر من الراوي الذي بدا مسيطراً على فعل

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص82، 83.

الرواية فتلاقحت الحكايات دون أن تتنافر، وتطورت الشخصيات إلى أن وصل السرد إلى نهايته.

# الفصل الثالث

## الراوي المتعدد بين الرؤية والصوت

"وميض في جدار الليل" لأحمد نصر أنموذجاً

- **تقديم الرواية:**

تحكي رواية "وميض في جدار الليل" لأحمد نصر في أربعة فصول معنونة هي على الترتيب:(هي، وهو، والحي القديم، والحي الجديد) واقع المجتمع الليبي في ستينات هذا القرن من خلال تقديم شرائح من هذا المجتمع؛ فـ"هي" (نجية) تمثل الشريحة العظمى من الفتيات الليبيات، فتاة من مدينة طرابلس على مشارف العشرين من عمرها، تنهي المرحلة الثانوية من دراستها، وتحرم من الدراسة الجامعية بفعل عادات وتقاليد بالية، فتبقى حبيسة جدران أربعة، لا ترى ملاذاً لها إلا في غرفتها، حيث تقضي الوقت في النوم وقراءة الروايات والكتب، ولا تجد متنفساً إلا من خلال النافذة، التي كانت وسيلتها للاتصال بالعالم الخارجي في ساعات الفجر الأولى.

تعيش (نجية) في أسرة تتكون من أب ألزمته التقاليد وأفكاره الموروثة أن يحرم ابنته من الدراسة الجامعية، وأمّ طيبة مغلوب على أمرها، موزّعة بين إرادة رجل متزمّت، ودموع ابنة حرمت من أبسط حقوقها، وأخ يتقدمها بسنتين، تحصّل على الشهادة الثانوية فأرسله والده لإتمام دراسته الجامعية خارج البلاد.

أما "هو" (شريف عمران) فيمثل الطبقة المثقفة من الشباب الليبي، شاب من مدينة مصراتة قادته الظروف إلى أن يقطن شارع (أبو الخير) بمدينة طرابلس حيث يشغل وظيفة محرر بصحيفة (الرأي الحر)، فيسعى من خلال قلمه أن يحرّك روح النضال في الشعب، ويحلم بليبيا الدولة، وبتحرير نصف مجتمعه الذي يرزح تحت ثقل الجدران.

تنشأ علاقة حب صامتة طاهرة بين (نجية) و(شريف عمران) من خلال نافذة غرفتها وشرفة منزله المتقابلتين.

يدخل والد (نجية) معركة الانتخابات بعد مشاركته لـــ (يوسف المالطي) ليكون واجهة لأيدٍ خفية تحركه لخدمة مصالحها التي تتعارض في كل الأحوال مع مصالح الوطن، ويفوز في هذه المعركة بعد أن دُبرت مكيدة لخصمه زجّت به في السجن، فينتقل الوالد هو وعائلته من منزله في شارع (أبو الخير)، إلى بيت كبير في حي جديد، هو حي (ابن عاشور). وفي هذه الأثناء يسجن (شريف عمران) بتهمة اشتراكه في إثارة الجماهير ضد الحكم القائم، فيصل خبر سجنه إلى (نجية) عن طريق إحدى ساكنات الحي القديم التي أتت رفقة أخت (شريف عمران) لطلب توسط والد (نجية) من أجل إطلاق سراح السجين.

تشعر (نجية) بالرفض والانسلاخ من كل شيء في الحي الجديد، وتحن إلى الحي القديم الذي ولدت ودرجت فيه، وحاكت فيه خيوط أول قصة حب لها، فتتسلح بالإرادة، وتحرك قدميها، وتحاول أن تثقب جدار الليل، وأن تتخطى الأسوار، وتخطو خطوات نحو لملمة خيوط حب قديم؛ فتستغل إعجاب شريك والدها بها، الذي لم يجد منها من قبل أي استجابة لمشاعره. تستغل (يوسف المالطي) من أجل أن يكلّم والدها في شأن (شريف عمران) مدعية أنه شقيق إحدى صديقاتها المقربات، ولكن والدها يمرض وتتدهور حالته فينقل إلى خارج البلاد للاستطباب فيموت تحت مبضع الطبيب.

يعود (مصطفى) شقيق (نجية) إلى الوطن بعد وفاة والده، وهو يحمل خيبة سنتين في دراسته. يعود ليتولى قيادة السفينة التي تركها ربّانها في عرض البحر تتقاذفها الأمواج.

يساوم (المالطي) شقيق (نجية) في أخته، مقابل أن يخلّصهم من الديون المتراكمة التي خلّفها الوالد، ولكن (مصطفى) يرفض المساومة، ويقرر هو وأخته العودة إلى شارع (أبو الخير) والبداية من الصفر. تعود العائلة إلى الحي القديم، ويطلق في الوقت نفسه سراح (شريف عمران)، فيستقبله سكان الحي بالترحاب

والفرح والولائم، ليواصل مسيرة التحدي ومحاولة الإصلاح، ولتكتمل – أيضاً – قصة حب نسجت خيوطها الأولى في هذا الشارع، وشهدت ولادتها أزقة الحي القديم.

**– وضع الراوي في "وميض في جدار الليل":**

يتحدد وضع الراوي – كما تبين – من خلال رصد ملامح الصوت والرؤية في النص المراد تحليله. والسؤال هنا: كيف تعامل راوي "وميض في جدار الليل" مع هاتين التقنيتين؟

**– الصوت:**

لابد للباحثة لدراسة ملامح الصوت في هذه الرواية أن تتبع الطريقة المستعملة لرصد ترددات الصوت في أي نص سردي، وهي – كما تبين في الفصلين السابقين–: معرفة تحديداته الزمنية، ومستواه السردي، والضمير المستعمل في السرد.

**1. زمن السرد:**

إن كانت المسألة الرئيسة في تحديد الوضع الزمني للمقام السردي هي ضبط موقعه من الحكاية[1]، فقد اختار راوي "وميض في جدار الليل" أن يعتمد السرد المتواقت أو المتزامن، حيث شرع في سرد الأحداث المباشرة وهي تقع، يدل على ذلك استعماله في نقطة الانطلاق السردي الفعل المضارع الدال على الحال مقروناً بظرفي الزمان (الآن واليوم). يقول في افتتاحية الرواية: "**الصبح ينفث أنفاسه من خصاص النافذة، صوان الملابس يحتل زاوية من الحجرة الضيقة، المنبه المنتصب على الطاولة بين أعداد من المجلات وبعض من الكتب يخفق بانتظام ولكن جرسه لم يرن حتى الآن عل الرغم من دنو المؤشر من الساعة الثامنة... لكنك اليوم لم تنتظري همس أمك...**" ( ص9).

---

[1] ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص232.

وإن كان السرد بداهة لا يمكن إلا أن يكون لاحقاً للحكاية، فلعل ما يبرر لجوء الراوي لهذا النمط من السرد هو سعيه إلى ضرب من التشويق ومحاولته دفع المتلقي إلى استحضار الصورة وكأنها تقع أمام عينيه، أي مسرحة الحدث، أضف إلى ذلك رغبته في الإيهام بأنه يتساوى في العلم بالأحداث مع الشخصيات القائمة بها ومع متلقي خطابه، ومن ثم إقناع المتلقي بأنه لا يعدو أن يكون شاهداً بريئاً على الأحداث.

ومع اعتماد الراوي السرد المتزامن فإن زمن السرد قد يتأخر في بعض المواطن من الرواية عن زمن الحدث فيغدو السرد لاحقاً، ومن ذلك قول (نجية) الشخصية الراوية: "**ليلتها دخلت حجرتي بعد جلسة السهرة لأغالب النوم كالعادة، فلحق بي مصطفى، أوصد الباب وراءه وجلس قربي على حافة السرير ينفث بقايا سيجارته...**" ( ص112).

ولعل ما يبرر لجوء الراوي للسرد اللاحق، وإن كان في بعض المواضع، هو تطلّبُ الواقع لهذا النوع من السرد الذي لابد وأن يفرض نفسه على الراوي مهما حاول أن يتجاوزه، إذ الأحداث عادة ما تروى بعد وقوعها لا أثناء ذلك، أضف إلى ذلك أن استخدام الراوي للسرد الآني لا يعدو في حقيقته – كما تقدم آنفاً– أن يكون ضرباً من المواضعة أو الإيهام، ومع كل ذلك فإن إصرار الراوي على مواصلة اللعبة وإيهام المروي له أن نقل الأحداث يتم فور وقوعها، وأن هذا التفاوت الذي يقع في بعض المواضع ليس إلا تفاوتاً طفيفاً –لا يلبث أن يعود به للسرد المتواقت والمطابقة بين زمني وقوع الحدث وسرده، تقول (نجية) بشأن (مصطفى) والموقف الذي حدث بينهما في المقطع السابق: "**البارحة وهو يحدثني أحسست برجولته وبالشفقة عليه في آن واحد ... الآن وأنا أفتح له الباب ليدخل ويندلق معه هواء شتوي بارد وأرى فوق معطفه وعلى جبهته قطرات المطر**

**أشعر بأنه يناضل، وأن دفة السفينة ستطيع عضلاته إن عاجلاً أو آجلاً"** (ص114).

وعلى الرغم من احتيال الراوي في اختياره لنوع السرد وزمنه، فقد بدا في ترتيب الأحداث بعيداً عن الاحتيال والتلاعب، ولذا جاء ترتيب الأحداث في الخطاب موافقاً لترتيبها في الحكاية، إلا أن هذا الترتيب الخطي اصطدم عند تولي الراوي مهمة السرد بعوائق حالت دون الالتزام به التزاماً صارماً؛ ذلك أن ظهور شخصيتين محوريتين في القصة اقتضى من الراوي الانتقال من واحدة إلى أخرى، وهذا الانتقال تطلّب منه ترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها، حيث إن التزامن في وقوع الأحداث في الحكاية لا يمكن إلا أن يترجم إلى تتابع في النص[1].

وقد احتاج الراوي الداخلي إلى استخدام تقنية الاسترجاع في مناسبات قليلة، من خلال تسليط الضوء على بعض الأحداث الماضية التي لها وثيق علاقة بحاضر السرد، وهذه الاسترجاعات لم يكن الهدف من ورائها كسر خطية الأحداث، بل ضمان التواصل مع المروي له، ولذا لم تحتل هذه الاسترجاعات إلا مساحة صغيرة من متن الرواية حتى لا يكاد يتفطن لها، ومن ذلك استرجاع (نجية) بعضاً من ماضي أخيها (مصطفى) قبل سفره، وقد بدأ السرد والأخ خارج البلاد، وقد جاء هذا الاسترجاع على هيئة مونولوج توجهت فيه (نجية) بالخطاب إلى أخيها وكأنها تستحضره بوقوفها أمام صورته: "**كنت شيطاناً (كذا) محبوباً..ما تكاد تقع عيناك الراقصتان على سماعة الهاتف، حتى تثب أصابعك تدير القرص..وكنت ساعتها أتوارى وأترك عندك أذني تتلصص... وتنجح أنت بمعجزة، وتخيب ظن أبيك في الحصول على بعثة دراسية، فيفكر ويقدر ثم يرسلك على حسابه الخاص..ويوم أن كنت تعد حقائبك وأنا أسعى لمساعدتك قلت**

---

[1] ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص37.

**لي: السنة المقبلة تنجحين في الثانوية العامة وتلحقين بي، وسندرس الطب سوية. وطار بنا الخيال فقلنا: وسنتخرج وسنفتح عيادة معاً"** ( ص11، 12).

**2. مستوى السرد:**

نهض بمهمة السرد في "وميض في جدار الليل" ثلاثة رواة. فما أنماط الرواة في النص؟ وكيف تقاسموا عملية السرد؟

**أ- الراوي الأولي:**

الراوي الأولي في "وميض في جدار الليل" راوٍ غفل ليس أحداً من شخصيات الحكاية وهو بالتالي راو غير مشارك في الحكاية التي يرويها، كما أنه مجهول الهوية، لا اسم ولا ملامح له، يحتل المستوى الأول من السرد، وباحتلاله هذا المستوى يكون راوياً من درجة أولى، وهذه الدرجة تجعل منه راوياً من خارج الحكاية.

تكفل هذا الراوي بمهمة تدشين السرد وتنظيم الخطاب والفصول إضافة إلى تقديم الشخصيتين المحوريتين، وقد اعتمد تقسيم النص تقسيماً رباعياً فقسمه إلى أربعة فصول، وفوض أمر الصوت أو فعل الرواية في جل النص إلى شخصيتين من شخصيات الرواية، هما الشخصيتان المحوريتان، (نجية) و(شريف عمران)، وقد حمّل الفصول الأربعة عناوين مقتضبة، يحيل الأولان منهما على الشخصيتين الراويتين "هي" و"هو"، والآخران على المكانين اللذين جرت فيهما معظم أحداث الرواية وهما: (الحي القديم) و(الحي الجديد). وقد كان من نتائج هذا التقسيم الرباعي أن تكفلت (نجية) إضافة إلى الراوي الأولي برواية فصلين منهما هما: الفصل الأول "هي"، والثالث "الحي الجديد"، في حين تكفل (شريف عمران) بمساندة الراوي الأولي أيضاً برواية الفصل الثاني "هو"، والرابع "الحي القديم". وإذا كانت مهمة اختيار عتبات النص التي من ضمنها عناوين الفصول هي من المهام المناطة بالكاتب لا بالراوي، فإن المسافة بين الكاتب والراوي الأولي في

هذا النص تبدو قصيرة جداً أو تكاد تكون معدومة، ومن ثم يمكن اعتبار هذا النوع من الرواة – كما يرى العمامي– كاتباً يروي، مستنداً في ذلك إلى قول جنيت: "أقول شخصية الراوي لا هويته، فمبدئياً هوية راوٍ من خارج الحكاية وغير مشارك فيها ليست محددة أو مذكورة، ولا شيء يجبرنا على تمييزها من هوية الكاتب وبالتالي فلا شيء يسمح لنا بهذا التمييز"[1].

**ب– الرواة الثواني:**

شارك الراوي الأولي في فعل الرواية راويان ثانيان هما – كما تبين آنفا– شخصيتان من شخصيات الرواية، وكونهما شخصيتين من الشخصيات يجعل منهما راويين مشاركين في الحكاية، كما أن إدراجهما من قبل الراوي الأولي، وتفويضه أمر الرواية لهما يجعل منهما راويين من درجة ثانية. وقد قام كل راوٍ منهما بسرد حكايته الخاصة، وبتقديم الشخصيات التي تربطه بها علاقة ما، أو تقع في دائرة سرده. وإن كان الكاتب هو من خلق الراوي الأولي وأوكل له مهمة السرد، فإن الراوي الأولي هو من قام بتضمين[2] هذين الراويين في القصة، وهو من أشركهما في فعل الرواية.

**3. الضمير:**

يبدو أمر الضمير ملغزاً في هذا النص؛ وذلك أنّه جرت العادة أن يلتزم الراوي ضميراً محدداً على طول خط السرد، حتى أن بعض النقاد السرديين اعتمدوا مقياس الضمير في تصنيف أنماطه، فيقال سرد بضمير الغائب، وسرد بضمير المتكلم، وسرد بضمير المخاطب؛ أما راوي "وميض في جدار الليل" فقد

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص192، نقلاً عن:
-Gerard Genette: Nouveau discours du recit, Editions du Seuil, Novemberm, 1983, p. 100. Note2.

[2] الراوي المضمَّن في الحكاية (بفتح الميم) Narrateur intradiegetique "هو قبل أن يباشر السرد شخصية من شخصيات الحكاية سواء كان مشاركاً في ما يروي مثل عيسى بن هشام في مقامات الهمذاني أو كان غير مشارك في الأحداث التي يسرد كشهرزاد في ليالي ألف ليلة".
– محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، هامش (2)، ص145.

أشرك الضمائر الثلاثة في عملية السرد، وقد تناوبت هذه الضمائر في بعض الأحيان في مساحات صغيرة من النص: "**ارتفعت دقات قلبها** (نجية) **وهي تنصت لخواطرها، وأحست برهبة تنذرها بعجزها..ازدادت هذه الرهبة عندما التقت عيناها بمؤشر الساعة يتخطى الرابعة صباحاً..ساعتان وتبدئين زرع هذه الخواطر الجريئة على حافة النافذة، جمعي كل قواك لتورق هذه البذور من اللحظة الأولى..كوني "زهرة ميرمار"..كوني عيني فوزية الجريئتين..كوني امرأة غير أنت..أردتُ أن أستأنف القراءة لأغتال باقي الليلة، لكن الخواطر الجريئة كانت الأقوى**" ( ص25، 26).

ويبدو أن هذا التحول من ضمير سردي إلى آخر يشكل أحد أنواع الخروق السردية التي ذكرها جنيت، والتي تُمثِّل في الرواية الكلاسيكية نوعاً من المرض السردي، يمكن رصد عوارضه من خلال التعديلات المتكررة والانتقالات السريعة بين الضمائر السردية[1]، ويرى أن "الرواية المعاصرة تعدّت هذا الحد كما تعدت حدوداً أخرى كثيرة، وهي لا تتردد في أن تقيم بين السارد والشخصية (أو الشخصيات) علاقة متغيرة أو عائمة، دوخة ضمائر مسندة إلى منطق أكثر حرية، وإلى فكرة أكثر تعقيداً عن الشخصية"[2]، وهو ما أمكن تحقيقه في رواية "وميض في جدار الليل".

إن كل ضمير من الضمائر الثلاثة في الرواية يمكن أن يحال أو ينسب إلى ذات مختلفة عن الأخرى، فضمير الغائب يمكن أن ينسب للراوي الأولي الخارجي، وضمير المتكلم للراويين الداخليين، أما ضمير المخاطب فقد تقاسمه الرواة الثلاثة، ولذا كان هذا الضمير مكمن الإلغاز في النص.

إن السرد بضمير المخاطب، بشكل عام، "نمط غريب مفاجئ وغير مألوف فالقارئ يحار في تحديد المتكلم ويظل متردداً بين نسبة الكلام إلى الشخصية

---

[1] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص256.

[2] المرجع نفسه.

الفاعلة التي يشير إليها ضمير المخاطب صراحة، ونسبته إلى راوٍ غريب عنها"[1]، وهذا ما نلمسه في المقطع الأول من الرواية، أي في افتتاحية السرد: "**المنبه المنتصب على الطاولة بين أعداد من المجلات وبعض الكتب يخفق بانتظام لكن جرسه لم يرن حتى الآن على الرغم من دنو المؤشر من الساعة الثامنة.**

**كان يرن مع السابعة كل صباح، ثم أهمل تعديله طيلة شهور الصيف لتتولى أمك الطيبة الساذجة المهمة.**

**تهمس في أذنك برفق مع الثامنة فتتململين في فراشك...**" ( ص9).

فالمتكلم في هذا المقطع يمكن أن يكون، بمقياس الصوت لا الرؤية، الراوي الخارجي، ويمكن أن يكون الشخصية الفاعلة (نجية)، حيث تقاسما فعل الرواية في الفصل الأول "هي"، والذي يدفع إلى إمكانية الاحتمال الثاني هو أن من تكفل بفعل الرواية في أغلب المقاطع، إن لم تكن كلها، التي رويت بضمير المخاطب في بقية الفصل هي الشخصية. أما ما يدفع إلى الاحتمال الأول فعدة أمور هي: أن عنوان الفصل "هي" يدل دلالة واضحة على أن من سيقوم بمهمة السرد، أو على الأقل افتتاحه هو الراوي الخارجي، وأن الوصف الذي تضمنه المقطع لشخصية الأم بكونها "ساذجة" من المستبعد أن ينسب إلى الشخصية الفاعلة، أضف إلى ذلك أن الشخصية لا يمكن أن تنتظر رنين جرس المنبه، فتستغرب تأخره عن الرنين مع دنو مؤشر الساعة من الثامنة صباحاً وقد أهملت ضبطه وتولت أمها مهمة إيقاظها نيابة عنه.

وإن كان أمر تحديد المتكلم في مفتتح الرواية ملغزاً حيث إن ضمير المخاطب الذي استخدمه الراوي في ذلك الموضع يمكن أن يحيل على ذاتين مختلفتين هما: الراوي الخارجي الغفل والشخصية الراوية، فإن تحديده في المقاطع المروية بضمير المخاطب في جل الرواية يكاد يخلو من الإلغاز؛ لوجود علامات ودلائل

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص86.

تشير إشارة واضحة إلى المتكلم وتحيل عليه، ومن ذلك هذا المقطع: "**أنا فقط الوحيدة في هذا العالم المظلم أعيش بقلب بين ضلوعي كبندول معطل..ككوز ذرة معلق في السقف بإهمال. وسأظل في حراسة الجدران ولن تفتح النوافذ ليدخل الهواء الذي يحرك كوز الذرة أبداً..**

**ولابد أن يأتي الطارق الذي دفع ثمن البضاعة ويحمل بضاعته، يحملك يا نجية بقلبك المعلق، وهناك تعلقينه في المتحف في عنق التمثال، وتتخذين طريقك بين السرير والمطبخ والجدران لتشاهديه يسقط حبة حبة تحت أقدام التمثال، وربما يسقط دفعة واحدة من الوهلة الأولى...**" ( ص21).

آثرت الباحثة أخذ المقطع من قبل أن يبدأ استخدام ضمير المخاطب؛ لأن المقطع السابق له والمروي بضمير الـــ(أنا) يدل على المتكلم بضمير المخاطب ويشير إليه، وهو (نجية) الشخصية الراوية في الاثنين، والذي يدعم ذلك أكثر هو استئناف السرد بضمير الـــ(أنا) بعد انتهاء المقطع المسرود بضمير المخاطب. ويبدو أن الفرق بين المقطع المستخدم فيه ضمير المتكلم ونظيره المستخدم فيه ضمير المخاطب أن الثاني منهما يدخل في حيز المونولوج الذي تخاطب فيه الشخصية نفسها، وتحديداً ما اصطلح السرديون على تسميته بـــ(مناجاة الذات)[1]، الذي تلجأ إليه عادة الشخصيات المأزومة التي تبحث عن مخرج من أزمتها، وهو ما ينطبق على الشخصيتين المحوريتين في هذا النص.

---

[1] مناجاة الذات وجه من وجوه المونولوج في الرواية المعاصرة، وهو في الأصل مصطلح مسرحي كان مستعملاً في النصوص المسرحية في القرون الوسطى وبخاصة النصوص التي تتسم بالطابع الأخلاقي، حيث تحاور فيه الشخصية المسرحية ذاتها وتتكلم فيه كلاماً منفرداً مرتفع الصوت مع شخصها وهي أمام الجمهور؛ لتستعطفه، أو لتكشف به عن دواخلها وما يعتمل في أعماقها، أو لتعرض وجهة نظرها .

وبعد تراجع المسرح الشعري قلّ استعمال هذا المصطلح في المسرح، وظهر في المقابل في بعض النصوص السردية كطريقة من طرائق عرض أفكار الشخصية وخاصة في الرواية التقليدية، وعُدّ شكلاً من أشكال الخطاب المباشر الذي تتجه به الشخصية إلى ذاتها.

ـــ ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص423، 424.

وإن أحال ضمير المخاطب في المونولوج السابق على الذات المتكلمة، والذي انشطرت فيه الذات إلى اثنتين فكانت المخاطِب والمخاطَب في الوقت ذاته، فيمكن أن يحيل هذا الضمير إلى ذات ثانية، فيخاطب فيه المتكلم الآخر في نفسه دون أن يتوجه إليه مباشرة بالخطاب كنوع من التفاعل القولي. تقول (نجية) في نفسها متوجهة بالخطاب إلى (شريف عمران) وقد حلّ بالشقة المقابلة لنافذتها فلم تدرِ من يكون: "**أشاعر أنت تستلهم الصبح وتنسج من ثغره عناقيد الكلمات؟..أنت..من أنت؟..أمن السماء نزلت أم قذفت بك الأرض أمام نافذتي؟..أقطعه (كذا) ليل رمتها الأقدار في ثغر نافذتي أم أنت..؟..أم ماذا؟..**" ( ص18).

ولكن ضمير المخاطب لم يأت في الرواية على هيئة مونولوج تتوجه فيه الشخصية الراوية إلى ذاتها، أو إلى ذات أخرى فحسب، بل تضمنه إطار السرد لتتوجه به الشخصية الراوية إلى المروي له في الملفوظ كما سيتبين عند الحديث عنه.

يتبين من العرض السابق أننا نقف في رواية "وميض في جدار الليل" أمام ثلاثة متكلمين ينهضون بفعل الرواية أو السرد، اثنان منهما صريحان احتلاّ المستوى الثاني من السرد باعتبارهما شخصيتين من شخصيات الرواية، ويشير إليهما ضمير المتكلم صراحة، والآخر غفل لا علامات ظاهرة تحيل إليه، احتل المستوى الأول من السرد وانفرد به، وهذا الراوي ينسب إليه السرد بضمير الغيبة.

وإذا كان هذا شأن الصوت في هذا النص، فما شأن الرؤية فيه؟ وكيف وزّع الراوي الأولي الأدوار بينه وبين الشخصيتين الراويتين؟

**- الرؤية:**

إن كانت الرؤية في أي نص سردي لا تقوم، في معظم الأحيان، إلا على الوصف، فإن ندرة المقاطع الوصفية وقصرها في "وميض في جدار الليل" حال

دون إمكانية ضبط تحولات أو تغيرات كبيرة للرؤى، حيث كان تركيز الراوي على السرد أكثر من تركيزه على الوصف.

وإن كان أهم ما يمكن أن يوصف في أي عمل سردي الأمكنة التي تدور عليها الأحداث، والشخصيات التي تدور حولها، فإن مدار الرؤية على الأساس نفسه؛ لما بين الاثنين من وثيق علاقة. والسؤال الآن: كيف تعامل راوي "وميض في جدار الليل" مع هذه التقنية؟ وهل استبد بالرؤية أم تقاسمها مع الشخصيات؟

**- تبئير الأمكنة:**

تقاسم الراوي الأوّلي في "وميض في جدار الليل" مع الشخصيتين الراويتين مهمة تبئير الأمكنة التي جرت فيها وعليها أحداث الرواية، وقد تكفل هو بتبئير المكان الأول الذي ستنطلق منه الأحداث، وهو حجرة نجية: "**الصبح ينفث أنفاسه من خصاص النافذة، صوان الملابس الصغير يحتل زاوية من الحجرة الضيقة، المنبه المنتصب على الطاولة بين أعداد من المجلات وبعض من الكتب يخفق بانتظام لكن جرسه لم يرن حتى الآن على الرغم من دنو المؤشر من الساعة الثامنة**" (ص9).

فافتتاح الرواية بهذا المقطع، وغياب أي شخصية عن المكان المبأر ماعدا شخصية (نجية) التي سيعلن الراوي عن وجودها عقب المقطع مباشرة يدل دلالة واضحة على أن الراوي الأوّلي هو من تولى مهمة التبئير، لأن (نجية) الشخصية الموجودة في المكان المبأر لم تكن شخصية غريبة عن المكان لكي تهتم بوصفه، ولم يطرأ على حجرتها أي تغيير يدفعها لتبئيرها.

وإن تولّى الراوي مهمة تبئير المكان الأول الذي ستنطلق منه أحداث الرواية، فإنه لا يلبث أن يسلم المهمة لأول شخصية تظهر على مسرح الأحداث وهي شخصية (نجية): "**تدفع مصراعي النافذة برفق، تمرر بصرها على النوافذ المغلقة في المبنى المقابل، ثم تطل على الشارع..العم محمد البقال يفتح باب دكانه**

**فيحدث صوتاً مزعجاً تتجاوب أصداؤه في أرجاء الحي..ودكان الحلاق لم يفتح بعد..الشجرة السامقة على يمينها هزت أهدابها الغضة تنفض عنها الطل والخمول..وطفل يحمل حقيبته المدرسية على الرصيف مسرعاً من اليمين إلى اليسار، ووراءه آخر..ومن ورائهما فتاتان بملابسهما المدرسية تسيران برشاقة في خطوة واحدة"** ( ص9).

فالراوي في هذا المقطع يفوض أمر الرؤية للشخصية بعد أن خلق لها المناسبة التي تمكنها من إنجازها؛ فدفعُ نجية لمصراعي النافذة كان بمثابة المعلن عن افتتاح رؤية الشخصية، وقد تأكد هذا المعلن بفعل الإدراك وفاعله الضمير المستتر العائد على الشخصية الرائية "**تمرر بصرها**". وبهذا التفويض لم يعد في استطاعة الراوي أن يرى إلا ما تراه الشخصية، ولا أن يصف إلا ما يقع عليه بصرها؛ ولمزيد تأكيد أن الشخصية هي التي ترى وليس الراوي لم يوصف الشارع وما يدور فيه إلا بعد أن مهد الراوي لذلك بقوله: "**ثم تطل على الشارع**"، وهذا النوع من الرؤية هو ما يطلق عليه النقاد السرديون الرؤية المصاحبة.

ظهر الراوي الأولي في المقطع السابق متكلماً ينقل بضمير الغيبة رؤية الشخصية، وقد اقتضى هذا النقل التحول من المستوى الذي يحتله الراوي الأولي المتكلم إلى المستوى الذي تشغله رؤية الشخصية بفضل عملية فصل تلفظي، هذه العملية التي تتحقق -كما يرى راباتال- من خلال معلني بداية الرؤية ونهايتها، أو ما يسميه بعملية الحد الابتدائي والنهائي، والتي يتكفل فيها الراوي بنقل رؤية الشخصية أو إدراكها الممثل[1]، وتكون الشخصية المتلفظة هي ذات هذا الإدراك المتحملة مسؤوليته[2].

---

[1] تمثيل الإدراك هو "تحويل الإدراك من مجرد جنين وصفي يتكفل به الراوي إلى وجهة نظر ممتدة نصياً وتشمل جوانب من موضوع الإدراك".

محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص24.

[2] ينظر: المرجع نفسه، هامش (3)، ص156.

إن تفويض الراوي الرؤية للشخصية لتبئير المكان في بداية الرواية يوهم، كما يرى النقاد، "بواقعية هذا المكان والأحداث المرتبطة به، ويوفر الفرصة للمتلقي ليألف البيئة الجديدة بوصفها المسرح المتوقع لجل الأحداث المباشرة، ويتيح له مناسبة توقع بعض الأحداث اللاحقة، فمن سنن الكتابة الواقعية أن تؤدي البداية، بمعناها الواسع دور التمهيد فتتضمن بذوراً ستنمو لاحقاً، وبإمكان القارئ المطّلع على هذا النمط من الكتابة أن يفطن إليها بيسر"[1].

وإذا كانت البداية "من أهم مواطن الوصف. وغالباً ما ينهض الوصف فيها بوظيفتي تأطير الأحداث من جهة المكان والزمان والتعريف بأهم القائمين بها"[2]، فإنه يمكن اعتبار بداية رواية "وميض في جدار الليل" بداية نموذجية؛ فكل ما تم وصفه في مفتتح الرواية يمثل قاعدة من القواعد التي ستبنى عليها أحداث الرواية لاحقاً؛ فالنافذة التي كانت متصدرة للمقطع الوصفي الذي تكفل به الراوي هي البؤرة التي يفتحها الراوي للشخصية لتتصل بالعالم الخارجي فتصف كل ما يقع عليه نظرها وتتعرف من خلالها على الشخصية المحورية الأخرى التي ستشاركها فعل الرواية. والمجلات والكتب الموضوعة فوق الطاولة تمهد لما ستتفوه به الشخصية من كلام ينم عن ثقافة واسعة، وتمهد لمعرفتها المسبقة بـــ(شريف عمران)، الشخصية التي ستشاركها بطولة القصة، من خلال مقالاته التي ينشرها بالصحف، إضافة إلى تضمن البداية لأسماء بعض الشخصيات التي سيكون لها دور في تطور الأحداث، وإن اختلفت أهمية هذا الدور، كشخصية (نجية، والعم محمد البقال، والحلاق).

لقد حرص الراوي الأولي عند تفويض أمر الرؤية للشخصية في المقطع السابق أن يوفر المناسبة لها لترى، وأن ينتقي أفعال إدراك يكون فاعلها التركيبي والدلالي الشخصية ذاتها. غير أن الراوي قد يخلق المناسبة للشخصية لترى،

---

[1] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص24.

[2] محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص61.

ويوفر أفعال إدراك تكون الشخصية ذاتها هي الفاعل النحوي لهذه الأفعال إلا أنه ومع توفر هذه الواسمات لا يمكننا الحديث عن رؤية حقيقية أو إدراك ممثل: "**دخلت حجرة أمها، التقت بقوامها في مرآة صوان الملابس ... ورأت مرقد أبويها مازال في فوضوية ينتظر من ينظمه فانحنت عليه تسويه ...**

**ألقت نظرة أخيرة على الفراش المنظم، وسقطت عيناها على الوسادة الطويلة برهة، ثم انتقلتا إلى طلاء الجدران الوردي..ثم إلى "علبة الزينة" فهمس شيء آخر في أعماقها، لكن الصمت حولها جعلها تجرر ذيول ثوبها خارج الحجرة**" (ص11).

توفرت في هذا المقطع كل الواسمات أو الواصلات التي يمكن من خلالها إسناد الرؤية للشخصية، من معلني البداية والنهاية اللذين تمثلا في دخول الشخصية حجرة الأم في بداية المقطع وخروجها منها في نهايته، وأفعال الإدراك التي هي فاعلها الدلالي والتركيبي (رأت، ألقت نظرة)، ومع كل ذلك لا يمكننا الحديث هنا عن إدراك ممثل وإنما عن خطاب للراوي المتكلم، ومع ما بين الاثنين من التباس فإن ما يسمح بالتمييز بينهما، كما يرى راباتال، "هو التعارض بين المستويين الأول والثاني. وهو تعارض وظيفي يقتضي، في الفرنسية، أن ينفرد المستوى الأول بجمل أفعالها في الماضي البسيط (Passe simple) وأن تكون أفعال جمل المستوى الثاني مصرفة في الماضي غير التام"[1]، وهو ما يتحقق في العربية باستخدام الماضي في المستوى الأول، والمضارع في المستوى الثاني.

وقد يهيئ الراوي الأولي المناسبة للشخصية لترى ولكنه يغيب فعل الإدراك أو العملية الذهنية فيجعل بذلك من عملية إسناد الرؤية إلى راءٍ أو متلفظ بعينه على وجه اليقين أمراً، لا نقول مستحيلاً، بل محتاجاً إلى جهد عرفاني أكبر مما لو توفر

[1] محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص29.

هذا الفعل[1]: "**وكأن الصورة دعتها (نجية) لزيارة حجرته (مصطفى) التي أصبحت شبه مهجورة، فاتجهت إليها.. فتحت الباب بهدوء، وتحركت داخلها وسط جو رطب ورائحة مكتومة.. المكتب العاري إلا من بعض الأقلام العاطلة، والكتب المهملة قابعة في إحدى زوايا الحجرة، خزانة كتب تشبه صوان الملابس تقابله بالزاوية الأخرى، وسرير صغير أصبح بعد سفر صاحبه معداً للضيوف والأقارب الوافدين من القرية..دفعت مصراعي النافذة فاندلق ضوء الصباح داخل الحجرة، واختلج الهواء النقي يطرد الجو الخانق المكتوم ...**" ( ص12).

توفرت في هذا المقطع مناسبة الإدراك وهو دخول نجية إلى حجرة أخيها، وغاب في الوقت ذاته فعل الإدراك الذي يعد من أهم الواصلات لإسناد الرؤية للشخصية، ومع ذلك نميل إلى إسناد الرؤية إلى الشخصية دون الراوي الأولي، ولعل ما يدعم ذلك أن الحجرة لم توصف إلا بعد أن ولجتها الشخصية. وإذا كانت نجية الشخصية الرائية ليست غريبة عن المكان الذي ولجته لتكون مؤهلة لوصفه، فإن ما يبرر تبئيرها لمكان قد ألفته هو ابتعادها عنه فترة لغياب صاحبه عنه، إضافة إلى أن ما دفعها لولوج الحجرة هو انهيال الذكريات التي جمعتها بأخيها على الذاكرة قبل هذا المقطع مما دفعها لولوج حجرته وكأنها بتأملها لمحتويات حجرته تستحضر وجوده.

وإن تكفل الراوي الأولي بأمر الصوت والرؤية في المقطع الذي افتتحت به الرواية، ثم فوض أمر الرؤية – كما تبين– للشخصية، فكان المتكلم وكانت المتلفظ أو الرائي، فقد فوض الصوت والرؤية لها في مقاطع عديدة من الرواية فكانت المتكلم والمتلفظ في الوقت ذاته: "**ظللت أجوب الحديقة، الجو لطيف، الشمس تصعد نحو صدر السماء بطيئة تمتص الأزهار دفئها ... كنت قد وصلت السور..**

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص30، وتحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص30.

**ترى ماذا وراء هذا السور الذي يحيطنا مع قرص الشمس والأزهار والمسكن الأنيق؟..**

**من هنا الشارع الكبير، ومن هنالك شارع فرعي، ومن هنالك "فيلا" غارقة في الأشجار مغلقة النوافذ، بالظن إنها خالية من السكان..وهذه الجهة الوحيدة التي يمكن أن أفتح في سورها نافذة للعلاقات..**

**تقدمت من مبنى السور، استطعت أن أعتمد على طرفي قدمي وأتعلق من أصابع يدي بأعلاه وأتلصص بعيني من فروج "المشربيات".. طفلان في الحديقة يمرحان حول أمهما الشابة..هذه هي جارتنا ولا أعتقد أن البيت يضم أحداً آخر غير زوجها ... تركت السور فارة من رؤية جارتنا التي لم تكتشف أني أتلصص كسارق يريد أن يسطو على سعادتها"** ( ص89، 90).

فوض الراوي في هذا المقطع أمر الرواية والرؤية للشخصية، وقد بدت الشخصية الراوية هنا محكومة بضوابط وقيود فُرضت عليها لكونها شخصية مشاركة من ناحية، ولاعتمادها السرد الآني من ناحية أخرى، فلم يكن لها أن تدرك إلا ما لا يتجاوز حواسها، وبالتالي فهي لم تستطع وصف الحديقة وما يحيط بالمسكن الذي قطنته حديثاً إلا في ضوء النهار، وهو ما عجزت عنه في الليل: **"نهضت أطل من النافذة.. أجنحة الليل وعيون الصمت يخيمان على امتداد الحديقة ويضيع فيهما السور الذي يحرسنا من كل جانب.. ترى ماذا وراء هذا السور؟.. غدا صباحاً سأطل منه لأرى جيراننا"** ( ص89)، ولم تعرف ما وراء السور إلا بعد أن تسلقته، كما أن طاقتها المحدودة منعتها من الجزم بخلو "الفيلا" الغارقة في الأشجار من السكان فاعتمدت على الظن الذي أوحت به نوافذها المغلقة.

إن تفويض الراوي أمر الرؤية والرواية لشخصية مشاركة عاشت الأحداث وأسهمت في تطورها غالباً ما يكسب المروي – كما يرى النقاد– حرارة، ويهب

المتلقي إحساساً بصدق ما يروى، ويوهمه بواقعية الأحداث، مما تعجز عنه، في كثير من الأحيان، أشكال السرد الأخرى[1].

وعلى الرغم من اعتماد الراوي الأولي هذا النوع من السرد-بتفويضه أمر الصوت والرؤية في جل الرواية للشخصية المشاركة مما يوهم بواقعية الأحداث، فإنه يضطر في بعض الأحيان أن يبدد هذا الوهم الذي جهد في زرعه لإيراد معلومة ما، أو تفسير حدث من الأحداث، أو غيرهما من الأسباب: "**عدت لأتكمش في مقعدي، وأخذت السيارة تغوص بنا في قلب المدينة.. شوارع المدينة خالية إلا من سيارات تتخاطف، علامات التوتر بادية في تجهمها وفي أفراد الشرطة المتبعثرين في دروبها..**

**لقد مر بها يوم مشهود خرجت فيه جماهير الشعب تحمل فؤوسها وعصيها لتحطم جبل الليل الذي يسد طريق خطوها.. وامتدت فيه القبضة المتكورة لتطيح بالدمى قبل أن تعود إلى خشبة المسرح.. لتحدث التغيير.. وليكون من الشعب الممثل والملقن والمخرج والمؤلف والمتفرج ...**

**سألت أبي:**

**- أفي المدينة شيء؟**

**أجابني:**

**- تحرك الغوغائيون فلقنوا درساً.**

**أدركت أن المظاهرات كانت قد اجتاحت المدينة، وعدت بخاطري إلى الريف الذي ودعته منذ ساعات قلائل**" ( ص86).

افتتح المقطع بصوت (نجية) الشخصية المشاركة في الأحداث وقد فوض لها الراوي الأولي أمر الرواية والرؤية، ولكنه سرعان ما استرد منها ما فوض أمره إليها ليروي ما حدث في المدينة أثناء وجود الشخصية الراوية في الريف، وهي

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص230.

أحداث تجهلها بدليل سؤالها: "**أفي المدينة شيء؟**"، ثم يعود من جديد بعد أن أدى مهمة رواية ما تجهله الشخصية الراوية إلى تكليفها بما استرده منها إلى حين. ويرى العمامي مستنداً إلى جيرار كورداس (Gerard Cordesse) أن في مثل هذا الاسترداد "رائحة الفضيحة"، فهو تدخل سافر للكاتب أصبح من خلاله القارئ أعلم من الشخصية الراوية المحكومة بطاقة البشر المحدودة[1].

وإن أمكن للشخصية عن طريق الوصف المبأر أو المبرر[2] من وصف الأمكنة وبعض الأشياء التي تؤثث هذه الأمكنة، وهو ما يطلق عليه حسب فيليب هامون وصف من الدرجة الأولى، فإن هناك حسب هامون أيضاً وصفاً من الدرجة الثانية وهو وصف ما هو تصوير للواقع كالصورة والملصق واللوحة والشريط السينمائي[3]. وقد ينفرد كل نمط من هذين النمطين بمقطع خاص، وقد يتجاور الاثنان معاً في مقطع واحد مثلما يتبين من خلال هذا المقطع الذي تبئر فيه (نجية) (الشخصية الراوية والرائية) شقة (شريف عمران)، وهي تدخلها للمرة الأولى: "**دخلنا الشقة (نجية والخادمة نجوم) وكأننا ندخل محراباً مقدساً..الهيبة والجلال يطلان من كل لوحة معلقة وكل خزانة مرصوصة بالكتب..قطع الأثاث بسيطة متواضعة تتلاءم مع بساطة الناس في حينا القديم ...**

**ظللت أنا ونجوم داخل الصالون العتيق، كانت نجوم تجول مثلي بعينيها على أرفف الكتب المطلة فوقنا من كل جانب، استوقفتني لوحة باهتة تتخذ مكانها بين أرفف الكتب.. باللوحة أرض وعمال وعرق وأطفال يستنشقون رائحة رغيف مازالت بذوره في قبضة العمال...**" ( ص101، 102).

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص72.

[2] الوصف المبأر أو المبرر : "هو كل وصف قناته إحدى الحواس الخمس. وفيه توكل الرؤية إلى شخصية مشاركة في الأحداث تيسيراً للانتقال من السرد إلى الوصف، وإيهاماً بواقعية الموصوف والمروي".

ــ محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص88.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص108، نقلاً عن:

-Philippe Hamon: Du Descriptif, Hachette Livre, Paris, 1993, p. 170.

توفرت في هذا المقطع للشخصية المطية[1] المناسبة للإدراك، حيث أتاح لها دخول شقة (شريف عمران) الفرصة لبدء عملية التبئير، كما أسهمت غربتها عن هذه الشقة ومكانة صاحبها في قلبها إضافة إلى خلو المكان المبأر ممن يمكن أن يقيد رؤية الشخصية- في امتداد هذه الرؤية، ومن ثم أمكن تحقيق النمط الأول من الوصف وهو وصف ما يؤثث الشقة، وإردافه بالنمط الثاني وهو وصف اللوحة.

والجدير بالذكر أن هذا النوع من الوصف (الوصف المبرر) الذي يكون فيه الرائي الواصف شخصية من شخصيات الحكاية لا يفلت أبداً - كما يرى جنيت- من زمنية القصة؛ إذ لا يحتم هذا الوصف وقفة للقصة أو تعليقاً للعمل[2]، وهو بالتالي يختلف عن الوصف الذي يتولّى الراوي الخارجي مهمة إنجازه، حيث يتوقف فيه زمن الحدث ليفسح المجال للراوي لإتمام عملية الوصف لمنظر لا تنظر له أي من الشخصيات. وقد خلت رواية "وميض في جدار الليل" تقريباً من هذا النوع من الوصف، أما المقطع الأول من الرواية الذي تولى فيه الراوي الخارجي مهمة تبئير حجرة نجية فلا يمكن بحال من الأحوال أن يدخل ضمن هذا النوع لأننا لا نستطيع الحديث عن وقفة وصفية للأحداث والسرد لم يبدأ بعد[3].

وكثيراً ما تتلون الرؤية في "وميض في جدار الليل" بذاتية الرائي وتصطبغ بمشاعره وأحاسيسه التي تثيرها الأماكن المبأرة والأشياء التي تؤثثها في نفسه، فلا يرى المتلقي تلك الأماكن كما هي في الواقع، بل كما تنعكس في ذهن الرائي: **"خرجت إلى شوارع المدينة، لم أكد أخطو خطوات مع شارع "أبو الخير" حتى**

---

[1] الشخصية المطية: مصطلح أطلقه هامون على الشخصية المشاركة في الأحداث، التي تضطلع بأدوار محددة في الحكاية، وقد استحقت هذه التسمية لأنها غالبا ما تستخدم لتبرير إدراج الوصف في السرد.

ــ ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص64.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص112.

[3] في هذا الإطار يقول محمد نجيب العمامي: "لا يخلو مفهوم الوقفة الوصفية من لبس، فهو لا ينطبق، في نظرنا، على المقاطع الوصفية التي تستهل بها الروايات أو الأقاصيص؛ لأن الوقفة تفترض حركة سابقة، وبما أن سرد الأحداث لم ينطلق بعد فلا يجوز الحديث عن تعطيل للسرد ولا عن وقفة". المرجع السابق، ص97.

**أحسست بأنني أملأ خواء الغربة في باطني بحكايا الناس، ولعب الأطفال، ورائحة المدينة القديمة..وجدتني في شارع "المختار" فميدان الشهداء..ثم شارع الاستقلال..**

**الوجوه الرملية الغريبة عن طينة بلادي تملأ شارع الاستقلال..يضحكون يمزحون..يستمتعون بنسيم المساء في بلادي، وفي الصباح اغتسلوا في شمس بلادي وصبغوا بها شعرهم، ثم سرقوا دفئها وأرسلوه معلباً في حقائب دبلوماسية إلى بلادهم.."** ( ص60).

يظهر من النص أن الراوي أو من فوض له أمر الرؤية اكتفى في كثير من الأحيان عند تبئير الأماكن بالتركيز على الخطوط العريضة للأمكنة والملامح العامة لها دون اهتمام بالتفاصيل. وإن برّر بعض النقاد لجوء بعض الروائيين لهذه العمومية عند وصف الأمكنة بـــ "فقر البيئة الاجتماعية وعوز الأبطال وخلو هذه البيئة من الأشياء التي يمكن للروائي أن يتناولها بالوصف"[1]، فإن هذا السبب لا ينطبق على رواية "وميض في جدار الليل"؛ حيث إن إحدى الشخصيتين المبئرتين في الرواية وهي (نجية) انتقلت من حي فقير إلى حي غني ولم تتغير تقنية الرؤية، ولم تتأثر بالبيئة المختلفة في الحالين، فالغرف في الحي القديم، كما تبين في المقطعين اللذين بأرت فيهما (نجية) غرفة أمها وأخيها، لا تختلف عنها في الحي الجديد لأن المبئر في هذه الرواية اهتم بالسمات المشتركة بين الأماكن لا السمات التي تتميز بها عن غيرها . تقول (نجية) مبئرة غرفتها في الحي الجديد: "**خلوت إلى حجرتي.. كل ما فيها جديد.. صوان الملابس.. السرير.. الستائر.. الضوء الخافت.. كل ما فيها جديد.. والجديد يشعرني بالغربة**" ( ص88).

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص101. نقلا عن:

ـــ اندريه ميكل: تقنية الرواية عند نجيب محفوظ، ترجمة: فهم عكام، مجلة المعرفة، دمشق، مايو 1971، العدد 111، ص88ـــ 112.

وإذا كانت هذه حال تقنية الرؤية مع الأماكن، فكيف هي الحال مع الشخصيات؟

- **تبئير الشخصيات:**

(نجية) و(شريف عمران) هما الشخصيتان اللتان لعبتا دور البطولة في "وميض في جدار الليل"، وقد تولتا إضافة إلى هذا الدور وبتفويض من الراوي الأولي – كما تبين سابقاً– مهمة الرواية والرؤية في معظم فصول الرواية. أما بقية الشخصيات فهي شخصيات ثانوية لها أدوار محددة في الرواية؛ ولذا كانت شخصيات باهتة الملامح. ولعل أول شخصية ظهرت على مسرح الأحداث هي شخصية (نجية)، وعلى هذا الاعتبار وفي غياب أي شخصية أخرى عن مسرح الأحداث في بداية الرواية تكفل الراوي الأولي بعملية تبئيرها من الخارج والداخل: "**لكنك اليوم لم تنتظري همس أمك، وكأن جرس المنبه رن بداخلك ليوقظك مع السابعة تماماً..وها هي يدك تتسلل إلى زر المذياع كالعادة ...**

**تنهض من سريرها تفرك عينيها، تمط جسدها النحيل، وتقترب من النافذة ... تفتح نافذة في المبنى المقابل، فتترك "نجية" النافذة وتسدل الستارة، تعود وتجلس على حافة السرير.. حزينة كئيبة تنهشها خواطر مدمرة كخواطر سجين مؤبد في يومه الأول ... تعبر الصالة مهيضة الجناح مقطبة الوجه، ترمي بتحية الصباح فاترة لأمها**" ( ص9، 10).

أما الشخصية المحورية الأخرى وهي شخصية (شريف عمران) فقد فوّض الراوي مهمة تبئيرها لـــ(نجية)، وقد خلق لها المناسبة وهيأ لها الظروف التي تسمح بإسناد الرؤية لها دون الراوي الأولي: "**تلمح (نجية) شبحاً يتحرك تحت نور الكهرباء داخل الحجرة..تهتز وتتراجع عن حافة النافذة..تمتد يداها عن اليمين وعن الشمال تأخذان بسجفي الستارة**" ( ص17).

خلق الراوي الأولي قبل هذا المقطع المناسبة للشخصية لبدء عملية الإدراك وهي وقوفها أمام النافذة: "**الفجر يرحل ويترك الصبح يسكب ماء وجهه قطرات تتهاطل بها فروع الشجرة السامقة على يمين النافذة، أحس به هواء مغسولاً منعشاً يلامس وجهي وعنقي ويمسح شعري ويعبر إلى زوايا الحجرة ورائي**" (ص16)، ثم أسند فعل الإدراك لها "**تلمح**" لتبدأ عملية الرؤية، ولكون الرؤية في ساعات الفجر الأولى فإن (نجية) لا ترى على نور الكهرباء في حجرة الشخصية المبأرة إلا "**شبحا**"، ولأن الشخصية محدودة العلم تتساءل في نفسها: "**لعل صاحبنا رجل..ربما يكون شيخاً يتعبد بالسحر، ويصلي الفجر والصبح مع الغبش ثم يتخذ من الشرفة محراباً لأذكاره حتى تلسع جبهته الشمس**" ( ص17)، ولكن هذا الوهم سرعان ما يزول بخروج الشخصية المبأرة إلى الشرفة، حيث يتبين للشخصية المبئرة بأنه رجل، ولكنها تتحير في سنه: "**الشيخ يخرج إلى الشرفة، يتجسد رجلاً، تسرع يداي فتجذب سجفي الستارة فيلتقي طرفاهما.**

**رجل؟ هو رجل.. شاب؟.ربما.. لكنه بالتأكيد ليس شيخاً**" ( ص17). مازالت الشخصية متحيرة في تحديد سن الشخصية المبأرة، وذلك لأنها كانت تراه "**عبر مسحة رمادية؛ فالصبح لم يفصح عن معالم وجهه بعد**" ( ص17).

يعيش المتلقي والراوي الأولي، بعد أن تخفّى ولا نقول اختفى، مع الشخصية التي فوض لها أمر الرواية والرؤية لحظات تعرّفها على الشخصية المبأرة لحظة بلحظة، فلا يعلما أكثر مما تعلمه؛ وما هذا إلا لضرب من التشويق وإيهام بواقعية ما يروى. وبعد هذا الجهد الذي بذلته الشخصية المبئرة في معرفة هوية الساكن الجديد، دون أن يسعفها الراوي الأولي بطاقته غير المحدودة لا يلبث أن ينتقل معها المتلقي من الشك إلى اليقين، عندما يفصح الصبح عن وجهه فتتمكن الشخصية المبئرة من رؤيته بوضوح وتصبح عملية تبئيره ميسرة فتمتد الرؤية: "**أعود إلى النافذة، تفتح أصابعي فرجة بين سجفي الستارة وتقترب عيني..**

**الصبح يفصح عن وجه شاب جالس في الشرفة.. هو جالس في صمت.. ربما يتأمل روعة سكون تهزه زقزقة الزرازير هزاً خفيفاً، ربما يستشعر لذة صفاء ونقاهة.. أو لعله يستسلم لهموم أرقت أجفانه الليل كاملاً..**

**ينهض الشاب من مكانه يدخل الشقة ثم يعود وبيده دفتر وقلم، يجلس في كرسيه ويضع رجلاً فوق أخرى متخذاً من ركبته العليا مسندا للكتابة..."** (ص17، 18).

وباعتبار أن الشخصية محدودة الطاقة، فقد اقتصرت (نجية) عند تبئيرها لـــ(شريف عمران) على ما يمكن أن تدركه الحواس، وقد استعانت فيما تجاوز ذلك ببعض المكيفات التي تعبر عن عجزها عن النفاذ إلى دواخل الشخصية الأخرى من قبيل "ربما" و"لعل". ومن خلال هذه العبارات وباستخدام الشخصية الرائية لها يبرز ما يسميه لنتفلت بوظيفة الراوي التعديليّة التي يمارسها عندما لا يكون الرائي شخصية كان أم راوياً متيقناً من المعلومات التي يزود المروي له بها فيكيّف أقواله بعبارات تفيد الحدس أو الاحتمال[1].

وإن تولت (نجية) مهمة تبئير (شريف عمران)، وتولى الراوي الأولي في بداية الرواية مهمة تبئير (نجية) باعتبارها الشخصية الأولى التي تظهر على مسرح الأحداث، فإنه لا يلبث أن يسلم هذا الأمر إلى (شريف عمران) الشخصية المحورية الثانية التي تولت مهمة الرواية والرؤية في النص بعد أن خلق لها المناسبة للتبئير: "**يصطفق باب النافذة المقابل فيرفع (شريف عمران) بصره يقابله وجه يطل يعانق صفحتيه شعر يتهدل.. صورة نصفية داخل برواز النافذة معلقة في بسمة الصباح الأولى.. يرتد بصره إلى القرطاس والقلم**" ( ص53).

خلق الراوي في هذا المقطع للشخصية المناسبة للتبئير، من خلال حدي الرؤية الابتدائي والنهائي، فرفعُ (شريف عمران) بصره بعد سماعه صوت

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، هامش (1)، ص173.

اصطفاق النافذة يمثل الحد الأول، وارتداد بصره مثل الحد الثاني، ومن خلال هذين الحدين أفسح المجال للشخصية لترى فتصف[1].

وقد يهيئ الراوي الأولي المناسبة للشخصية لتبئر شخصية أخرى، فتستغل الشخصية هذه المناسبة التي يهيئها لها الراوي لتبئر غيرها ودواخلها في الوقت ذاته فيجتمع نمطا الرؤية الخارجية والداخلية في مقطع واحد: "**الازدحام في ميدان الشهداء جعلني (نجية) أسحب يدي من ذراعها (فوزية)، فتقدمتني تشق طريقاً بين جماعات المشاة على الرصيف. سرت وراءها أتبعها وأتأمل قداً شاباً محشوراً داخل فستان فظيع، رغم انفصالي عنها أشعر أني قطعة منها.. أتحرج حياء وأشعر بامتهان أنوثتي في هيئتها، وأزداد تحرجاً وخجلاً كلما انسحبت نظراتي إلى مساحة مكشوفة بين كتفيها أو هبطت عند عنق الفستان التي (كذا) تكتف أسفل فخذيها**" ( ص38).

خرجت الصديقتان وقد سارتا جنباً لجنب: "**وأنا أمد خطوي جنبها**" ( ص37)، وبما أن هذا الوضع لا يتيح لـــ(نجية) تبئير صديقتها، فقد جعل الراوي من الازدحام سبباً في انفصالهما فتقدمت فوزية باعتبارها الشخصية الجريئة على نجية، وهذا التقدم أتاح للأخيرة تبئير الأولى، ولكن الشخصية المبئرة لم تكتف بذلك بل بأرت دواخلها وما شعرت به وهي ترى صديقتها على تلك الهيئة.

---

[1] يقول العمامي أن هذه الشخصية التي توكل لها الرؤية تسمى من قبل النقاد اصطلاحاً (الرائي الواصف)، ويرى أن هذه التسمية "تفتقر إلى الدقة، وتستعمل من باب التجاوز"، وتعليله لذلك وتفسيره له أن "الشخصية ترى أو تدرك (في الحكاية)، والراوي هو الذي يصف (في الخطاب)، ويرى أن هذا الفرق يكون أوضح عندما يكون السرد لاحقاً، حيث إن "الشخصية ترى في حاضر الأحداث، والراوي يحول لاحقاً ما رأته إلى كلام".

ـــ محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص88.

وتعتقد الباحثة أن الشخصية في هذه الحالة هي من تقوم بفعلي الرؤية والوصف، ولكن وصفها للأشياء والشخصيات يكون ذهنياً، حيث تقوم بتحويل هذه المرئيات إلى صورة ذهنية، قد تتفق مع الواقع إذا اعتمدت الموضوعية، وقد تخالفه إذا اعتمدت الذاتية في الوصف؛ ولذا فمهمة الراوي في هذه الحالة تقتصر على تحويل الصورة أو الوصف الذهني إلى كلام.

وعلى الرغم من تكفل الراوي الأولي بتبئير الشخصيات في بعض المقاطع، وتفويضه هذا الأمر لإحدى الشخصيتين المحوريتين في مقاطع أخرى، فإنه قد يتقاسم الأمر مع إحدى الشخصيتين في المقطع ذاته: "**وفيما كانت أم نجية قد انتحت مع زوجها ناحية تحادثه في شأن من شؤون الطعام كان الشاب (محجوب ابن عمة نجية) قد دلف بقامته القصيرة وصدره العريض وجبهته البارزة جداً إلى المطبخ حيث تضع نجية اللمسات الأخيرة لإعداد الطعام ...**

**فاجأها فالتفتت إليه، كانت شفتاه تنفرجان عن أسنان صدئة من إدمان التدخين**" ( ص33، 34).

تكفل الراوي الأولي في بداية المقطع بفعلي الرواية والرؤية فبأر (محجوب) أثناء دخوله إلى المطبخ حيث لا يمكن لـــ(نجية) باعتبارها إحدى الشخصيتين اللتين فوض لهما الراوي هذا الأمر، وبحكم طاقتها المحدودة أن تقوم بهذه العملية قبل أن تنتبه لدخول الشخصية المبأرة المكان الذي تواجدت فيه، إلا أن الراوي سرعان ما يسلم مهمة الرؤية دون الصوت لـــ(نجية) بعد دخول (محجوب) المطبخ، مدعماً هذه المناسبة التي خلقها للشخصية لتنفيذ عملية التبئير بالفعل المسند لها "**التفتت إليه**" والذي مكنها من إنجاز المهمة، وبذا تشارك الراوي الأولي مع (نجية) وبتفويض منه مهمة تبئير إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية، وقد كانت الرؤية خارجية لا تتجاوز ما يمكن أن تراه العين.

وإن بدت في المقطع السابق صفات الشخصية الخَلْقية، فإن معظم الشخصيات الثانوية، بل والمحورية أيضاً لم يظهر لها من هذه الصفات إلا ما يمكن أن تشترك فيه مع غيرها، ولعل مرد ذلك أن هذه الشخصيات خُلقت وأدخلت إلى العالم الروائي المتخيل لتعبر عن نماذج اجتماعية محددة لا عن ذوات إنسانية لكل منها سماتها المتميزة، فهي "رموز ومواقف وأفكار"[1]، وقد صرح الراوي بذلك في

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص327.

بعض الأحيان. يقول (شريف عمران) مبئراً (نجية): "**ولم ألبث طويلاً حتى اصطفق مصراعا النافذة محدثين دوياً يهز صمت السكون فإذا بي على السطح بكل مشاعري..**

**أطلت كالمعتاد..**

**والشعر متهدل على الكتفين كالمعتاد..**

**والنافذة إطار لبرواز يحمل وجهاً نقياً، صافياً لفتاة بلادي، معلق كالبسمة في صدر الصباح**" ( ص61).

وإن مثلت (نجية) نموذجاً لفتاة ليبيا في ذلك الزمن، فقد مثلت الصورة الإيجابية لها، أما (فوزية) فمثلت الصورة النقيض للأولى: "**انقدت (نجية) إليها (فوزية)، وأسلمت رجلي لطريقها، وكانت يدي المغلفة بكم الفستان الطويل والمعطف الأسود تشتبك بذراعها العاري. وكلي إحساس بأني منفصلة عنها هذه اللحظة لا يربطني بها سوى تعلقي بذراعها ونحن نهرع إلى شارع عمر المختار المزدحم بمختلف الوجوه.**

**وأنا أمد خطوي جنبها وأشعر بتناقضي معها...**" ( ص37).

مثلت (فوزية) الوجه الذي سار في ركب التقليد للمرأة الغربية فيما يناقض الدين والقيم، تقول (نجية) مبئرة (فوزية): "**الناس في شارع الاستقلال لا يشاكلون مسحة السماء الصافية، هم أشبه ما يكون بالدمى المسندة داخل "الفترينات"، صاحبتي بدت واحدة من النسوة في هذا الشارع، هي منهن في مشيتها، في هيئتها، في تصفيفة شعرها.. في كل شيء سوى لون حفنة القمح الذي يلون بشرتها، ويجمعها بلون الطين المدفون تحت القطران والأرصفة**" ( ص38).

أما الملازمان (عبد الله رجب)، و(علي بن شعبان) فقد مثلا، بظهورهما على مسرح الأحداث مرتديين الملابس الوطنية، تاريخ البلاد وصرامة الأجداد، يقول

(شريف عمران) مبئراً لهما: "**رأيت في ملابسهما الوطنية تاريخ بلادي وفي تقاطيع ملامحهما صرامة أجدادي**" ( ص66).

وإن بدت من خلال تقنية الرؤية ملامح باهتة لبعض شخصيات الرواية، فإن معظم الشخصيات لا نكاد نظفر بشيء من ملامحها على طول خط السرد كوالد نجية وأمها وأخيها، والعم محمد البقال، والحلاق، والحاج مفتاح، ومرد ذلك – كما أسلفنا– أن الراوي –على ما يبدو– مهتم بالقيم الثاوية داخل هذه الشخصيات والدور الذي تلعبه في القصة لا بملامحها الخارجية.

**– الراوي الخارجي والراويان الداخليان بين عمق الرؤية وامتدادها:**

تقاسم تقنية الرؤية في "وميض في جدار الليل" – كما تبين آنفاً– رواة ثلاثة، أحدهما خارجي ليس أحداً من شخصيات الرواية، والآخران داخليان مثلا الشخصيتين المحوريتين فيها. وبحكم أن الأول منهما هو من فوّض للآخرين في معظم الرواية الرؤية إضافة إلى الصوت، وباحتلاله المستوى الأول من السرد استحق أن نطلق عليه مصطلح (الراوي الأولي)، واستحق الآخران أن يندرجا تحت ما يسمى عند السرديين (الرواة الثواني). وإن اختلف الراوي الخارجي عن الآخرين من حيث المستوى، فهل أدى هذا الاختلاف إلى اختلاف في عمق الرؤية وامتدادها؟

تمتع الراوي الأولي في النص بعمق رؤية غير محدود، وذلك بحكم كونه راوياً غفلاً لا حدود يمكن أن تقيد رؤيته، حيث كان بإمكانه أن يبئر أكثر من مكان واحد في الوقت ذاته، وهو ما ليس بمقدور شخصية من الشخصيات أن تفعله: "**في الوقت الذي غادر فيه الرجلان (الحاج إسماعيل وشريكه يوسف المالطي) البيت في طريقهما إلى وكالتهما التجارية كانت نجية وأمها قد انتهتا من غسل الأطباق وتنظيم المطبخ وجلستا معاً بالصالة**" ( ص35).

علم الراوي في هذا المقطع علماً يقينياً بأن الحاج إسماعيل وشريكه قد خرجا من البيت وقد توجها إلى وكالتهما التجارية، وفي الوقت ذاته كان حاضراً مع نجية وأمها فعلم بانتهائهما من غسل الأطباق وتنظيم المطبخ، وبجلوسهما إثر ذلك في الصالة، وقد تحققت بهذا العمق اللامحدود الرؤية من الخلف، أو التبئير الصفري الذي لا يمكن أن يتمتع به إلا الراوي الخارجي العليم.

أما الراويان الداخليان فيشترط لنسبة الرؤية إليهما أن تتوفر وحدة مكان الإدراك وزمانه والمدرَك[1]؛ وذلك بحكم طاقتهما المحدودة: "**دلفتُ (شريف عمران) إلى الشرفة..الشمس تسكب أصيلها في جوفها والنوافذ في مواجهتي مغلقة، تركز بصري على النافذة التي تقابلني مباشرة...**" ( ص59).

فالراوي الداخلي (شريف عمران) لم يستطع البدء بعملية الوصف إلا بعد أن توفرت وحدة مكان الرؤية والمنظر المرئي، فالخروج إلى الشرفة أتاح له رؤية شمس الأصيل والنوافذ المغلقة التي تواجهه، ولولا توفر هذه المناسبة لما أمكننا نسبة الرؤية إليه، ومن ثم كان عمق رؤيته محدوداً مقارنة بالراوي الخارجي.

غير أن هذا العمق قد يأتي محدوداً جداً عندما لا يتوفر شرط أو أكثر من شروط اكتمال الرؤية[2] ونسبتها للشخصية المطية: "**فتحتُ (شريف عمران) الباب لم أعرفهما، فسلم البيت معتم، وهما مدثرين بـــ(جرديهما).. تقدما مني خطوة، وكشف كل واحد منهما عن رأسه فأخذتهما بالأحضان، وغمرني شعور بالفرحة والبهجة؛ فهما صديقان لم أرهما من مدة وما كان ليخطر ببالي رؤيتهما في هذه الأيام**" (ص66).

زاد من محدودية عمق رؤية الشخصية هنا عدم توفر النور الكافي "**سلم البيت معتم**"، وتدثر القادمين باللباس الوطني الذي يخفي إضافة إلى ضآلة النور المتوفر ملامحهما "**وهما مدثرين بـــ(جرديهما)**"، فأتت الرؤية في بداية المقطع غير

---

[1] ينظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص46، 47.

[2] لمعرفة هذه الشروط ينظر: الفصل الثاني من هذه الدراسة، ص96.

مكتملة، وجاءت "صياغتها اللغوية مؤكدة هذه الخاصية، ومعللة إياها، ومبرزة الجهد التأويلي"[1] الذي تبذله الشخصية المبئرة لمعرفة الشخصيتين المبأرتين.

اقتصرت رؤية الشخصيتين الراويتين في النص عند توفر وحدة مكان الرؤية والمرئي على ما تدركه الحواس فكانت الرؤية خارجية وعمقها محدوداً، إلا أن توفر هذه الوحدة ليس شرطاً لتكون الرؤية في النص خارجية؛ فقد يسمح الموقع المكاني للشخصية بإدراك ما يتجاوز هذا المكان عن طريق حاسة السمع، فيستعيض الرائي أو المبئر عن الرؤية المباشرة بالتأويل، مبرزاً ذلك بفعل دال على عملية ذهنية كالفعل (أدرك)، فتظل الرؤية خارجية ويمتد عمق المنظور نسبياً[2]: "**صحوتُ (شريف عمران) مبكراً رغم سهرة البارحة، أنفاس الصباح تتسلل عبر باب الشرفة، ومازال عبد الله وعلي يغطان في مرقدهما ... هرعت إلى مكاني المعتاد بالشرفة ... تناهى إلى مسمعي بالشرفة قراءة عبد الله لصلاة الصبح فأدركت أن الصديقين استيقظا...**" ( ص68، 69).

كما أن عمق رؤية الشخصية الراوية قد يمتد هذا الامتداد النسبي عندما تستطيع أن تدرك، ولو على غير وجه اليقين، بعض ما يقع دون أن تراه، وذلك اعتماداً على بعض الأفعال الظاهرة للشخصيات الأخرى. تقول (نجية) مؤولة سلوك أبيها تجاهها: "**ويبدو أن أبي تحدث للطبيب من ورائي فسأله عن ظروفي فاستنتج أنني مريضة من جراء تصرفه، وبسبب موقفه.. يؤكد ظني هذا أنه كل يوم يحمل لي رزمة من المجلات والجرائد..لماذا؟.. لكي أجد فيها التسلية وأقتل بها الفراغ وأنسى بين صفحاتها حياة كنت أحلم بها**" ( ص15).

وإن تمتع الراوي الأولي بالرؤية من الخلف دون الشخصية فامتد عمق رؤيته امتداداً لا نهائياً، واقتصرت رؤية الشخصيتين الراويتين للأشياء والشخصيات الأخرى على الرؤية من الخارج فجاء عمق رؤيتهما محدوداً، فقد اكتفى الراوي

---

[1] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص47.

[2] المرجع نفسه، ص47، 48.

الأولي في بعض المواطن بدور الملاحظ فلا يرصد إلا ما تقع عليه حاسة من الحواس أو أكثر، فغدت رؤيته خارجية وعمقها محدوداً، ومن ثم تكافأ في عمق الرؤية مع الشخصيات: "**تنهض (نجية) من سريرها، تفرك عينيها، تمط جسدها النحيل، وتقترب من النافذة. تدفع مصراعي النافذة برفق، تمرر بصرها على النوافذ المغلقة في المبنى المقابل، ثم تطل على الشارع**" ( ص9).

وكما شارك الراوي الأولي الشخصيتين الراويتين في الرؤية الخارجية فقد شاركهما في الرؤية من الداخل، فكيف كان عمق الرؤية للاثنين؟

تمكن الراوي الأولي في بعض المواطن من النص من النفاذ إلى دواخل الشخصيات، فاطلع على ما يدور في ذهنها من أفكار وخواطر، وما ينتابها من أحاسيس ومشاعر: "**أحست (نجية) بالكلام واللحن يعتصران وجدانها ويحركان أشجانها، ويذكرانها، بصحارى مقفرة جرداء تحيطها، فتفيض عبرتها تبلل وجنتيها**" ( ص24).

استطاع الراوي الأولي هنا النفاذ نفاذاً يقينياً إلى دواخل إحدى الشخصيتين المحوريتين ومعرفة ما يعتمل في ذهنها من أفكار ومشاعر. وإن تمكن من رصد دواخل الشخصيتين المحوريتين فقد تمكن كذلك من رصد دواخل بعض الشخصيات الثانوية: "**وساد بين الفتاتين الصديقتين (نجية وفوزية) جو من المرح انشرح له صدر الأم وشعرت بأن الصديقة خففت عن ابنتها وأشاعت في روحها البهجة، فتركتهما وانصرفت... وهي تنصرف:**

**- ربي يهنئكما بشبابكما..**

**وفي خاطرها:**

**- ويرزقكما بابن الحلال**" ( ص28، 29).

نفذ الراوي الأولي في المقطع السابق إلى دواخل الأم، فصور ما تحس به، ونقل ما تقوله بينها وبين نفسها، وهو ما ليس بمقدور شخصية من الشخصيات

مهما كان دورها أن تفعله. وكما استطاع الولوج إلى دواخل الأم، استطاع الولوج إلى دواخل فوزية: "**أحست فوزية بثقل الجدران تطأ قلب صديقتها فراحت تفتش عن نافذة تبعث الأمل في نفسها**" ( ص32).

وإن استطاع الراوي الأولي النفاذ إلى دواخل بعض الشخصيات في الرواية، فقد تمكنت الشخصيتان الراويتان من النفاذ إليها أيضاً، ولكن نفاذ الراوي الأولي كان يقينياً، أما نفاذ الشخصيتين الراويتين فقد كان حدسياً؛ بحكم الطاقة غير المحدودة التي يتمتع بها الأول، والمحدودة التي تتمتع بها الأخريان. تقول (نجية) مبئرة صديقتها (فوزية): "**لاحظت (نجية) مسحة حزن تغلف نبرات صوتها (فوزية) ... غرست عينيها في وبر السجادة الفاخرة، ولم تنطق..كنت أعتقد أنها ليست من النوع الذي يحب بقلبه ... لكنها كما يبدو امتحنت في عواطفها، فاهتز الوتر في قلبها، واستيقظ الراقد في أعماقها.. أم أنها تمثل أمامي مشهداً؟**" (ص92)، ويبئر (شريف عمران) من توجه إليهم بالحديث من أهله وأصدقائه: "**كانوا ينصتون.. وكأنني بحديثي هذا أمد نفوسهم بشحنات حقد أرى آثارها تفوح من تقاطيع وجوههم**" ( ص123).

تمكنت الشخصيتان الراويتان في المقطعين السابقين من النفاذ إلى دواخل الشخصية أو الشخصيات المبأرة، ولأن الشخصيتين الراويتين محكومتان بطاقتهما المحدودة، فقد توسلتا بعلامات ظاهرة من قبيل نبرة الصوت، وعدم النطق، وتقاطيع الوجه في معرفة ما يدور بخلد الآخرين، وقد كيفتا رؤيتيهما بعبارات تفيد الحدس والاحتمال (كما يبدو، كأنني، أم أنها تمثل)، وبذا احتاج نفاذ الشخصيتين الراويتين، خلافاً للراوي الأولي، إلى عدة وسائط لإتمامه.

وإن احتاجت الشخصيتان الراويتان إلى بعض المكيفات والوسائط أثناء محاولة النفاذ إلى دواخل الشخصيات الأخرى، فقد استغنتا عنها عند نفاذهما إلى دواخل الذات، حيث بأرت كل منهما ذاتها، وقد تجسد هذا النوع من الرؤية في الأفكار

التي تدور في الذهن، والأقوال غير المنطوقة التي تخاطب بها الشخصية ذاتها. تقول (نجية) مبئرة نفسها ومخاطبة ذاتها: "**لماذا أنت هكذا؟.. فوزية تحب، زهرة تحب، الغناء للحب.. السعادة حب.. إلا أنت.. حتى النافذة أرخيت ستارها بمجرد أن جلس في شرفة تقابلها شاب..**

**زهرة تتحدى صدور الرجال بأظافرها، وفوزية تختلب الشبان بعينيها الجريئتين، وأنت تموتين خلف نافذة وبينك وبين دنياهما ستارة إزاحتها في متناول يدك.. ستارة تزيحينها وتصنعين من خيوط الفجر للقلب حكاية**" (ص24،25).

هذه الأفكار دارت داخل (نجية)، وهي من أوصلت لنا هذه الأفكار. وقد تمتع (شريف عمران) بالإمكانية ذاتها، فاستطاع تبئير دواخله: "**كانوا يأكلون بنهم ويتحدثون. وكنت لا أملك للطعام مكاناً في جوفي، فقد امتلأ كياني سروراً وغبطة.. كنت سعيداً بالاستقبال الذي استقبلتني به وجوه جيراننا الطيبين الصادقين وزادتني مخابرة إلهام الهاتفية سعادة ... ماذا ستقولين في حكايتك يا إلهام؟.. أتحبينني؟.. هل حدث أن أحبت قارئة كاتباً من خلال كتاباته؟.. أرومانسية على أديم الواقع في النصف الثاني للقرن العشرين؟**" ( ص122).

وإن تمتعت كلتا الشخصيتين الراويتين بإمكانية تبئير كل منهما لذاتها، فقد احتلت رؤية (نجية)، وخاصة في الفصل الأول، مساحة نصية أكبر من رؤية (شريف عمران)؛ ولعل مرد ذلك طبيعة الشخصية، وانطوائها على ذاتها، ووحدتها شبه الدائمة، ورفضها للواقع الذي تعيشه.

تبدت في "وميض في جدار الليل"، أنواع الرؤى الثلاثة: الرؤية من الخلف التي استأثر بها الراوي الأولي دون الشخصيتين الراويتين، والرؤية من الخارج التي تمتعت بها الشخصيتان الراويتان بنسبة أكبر من الراوي الأولي الذي بدا له أن يلعب دور الملاحظ في بعض مواطن النص، والرؤية من الداخل التي تقاسمها

الرواة الثلاثة فاستطاع الراوي الأولي النفاذ نفاذاً يقينياً إلى دواخل من شاء من الشخصيات بما فيهما الشخصيتين الراويتين، واستطاعت كل من الشخصيتين الراويتين النفاذ إلى دواخلها، والنفاذ في بعض المواطن إلى دواخل بعض الشخصيات الأخرى ولكن بصورة حدسية. وهذه المراوحة بين أنواع الرؤية، وتغليب أحدها على الآخر تمليهما في كثير من النصوص مقاصد الراوي الفنية والمعنوية، وقواعد الكتابة السردية في المذهب الذي يتبعه[1].

تنوعت في هذه الرواية الرؤى، وتعدد الرواة. فهل نتج عن تعدد الرواة تنوعاً في وجهات النظر؟ وهل استطاع الكاتب تسخير هذه التقنية لخدمة الغرض الذي وضعت لأجله في اعتقاد السرديين؟

**- بين تعدد الرواة وتعدد الأصوات:**

استخدم أحمد نصر في "وميض في جدار الليل" أسلوب تعدد الرواة متأثراً كما يبدو من النص برواية "ميرامار" لنجيب محفوظ[2]، التي استخدم فيها الأخير هذا الأسلوب، حيث تُعدُّ هذه الرواية من أوائل "البدايات الرائدة لرواية الأصوات العربية في مصر في فترة الستينيات"[3].

ولكن لا يهمنا في هذا الإطار ممن استقى أحمد نصر هذه التقنية، بقدر ما يهمنا معرفة مدى نجاحه في استخدامها وتوظيفها لما خلقت من أجله.

إن ما يميز رواية الأصوات ما تنطوي عليه من خصوصية بنائية، ولكي تتحقق هذه الخصوصية من المفترض تحقق ثلاثة أمور هي: (اللاتجانس، الحوار والمنولوج، التعدد اللغوي)[4]. فهل توفرت هذه النقاط في "وميض في جدار الليل"؟

---

[1] ينظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص65.

[2] ينظر: رواية "وميض في جدار الليل" ، ص23.

[3] محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، مرجع سابق، ص11.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص50، 51.

يبدو أن رواية "وميض في جدار الليل" تفتقر إلى النقاط الثلاث، حيث إن اللاتجانس الذي يعد من مقتضيات إنجاح رواية الأصوات يقتضي اختلاف الأصوات في توجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية، وكلما زاد هذا التباين بين الأصوات الروائية الحاملة لوجهة النظر تحقق النجاح لرواية الأصوات[1]، وهذا ما يبدو غائباً في النص المحلل، إذ يحمل الصوتان اللذان توليا مهمة فعل الرواية في معظم النص التوجهات الفكرية ذاتها "بل تبدو نجية بطلة مساعدة تابعة لشريف تكرر آراءه، وتتبنى أيديولوجيته ورؤيته"[2].

أما الحوار فيمثل في رواية الأصوات "رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه القيمي الأحادي"[3]، إذ لابد للكشف عن تعدد وجهات النظر وتباينها من توافر الوعي الحواري؛ "لأن ممارسة الصوت للوعي الحواري هو الذي سيكشف عن نفسه وعن رد فعله تجاه الآخر"[4]، ويبدو أن الحوار بين الصوتين في رواية "وميض في جدار الليل" يكاد يكون معدوماً، حيث إن التعددية في المواقف والرؤى المتكافئة النفوذ والمختلفة الاتجاهات هي التي تولد الحوار وتفتق أكمامه[5]، وهذا ما لم يتوفر في النص، لأن الصوتين اللذين توليا فعل الرواية ينهلان من المشارب الفكرية والأيديولوجية ذاتها.

وقد كان المنولوج في الرواية أكثر تواتراً من الحوار، وخاصة عبر صوت نجية، وهذا التفوق المنولوجي يفسد كما يرى النقاد رواية الأصوات، ويؤثر سلباً عليها؛ "لأنه من المعروف أن الروائي المعني بالمنولوج يسعى لإلقاء ظلال موضوعية على شخوصه لاسيما على وجهات النظر المخالفة لقناعاته وغايته الروائية، وهذا لا يصلح في رواية الأصوات، ثم إن زيادة الحد المنولوجي ربما

---

[1] ينظر: محمد تجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، مرجع سابق، ص51.

[2] أحمد محمد الشيلابي: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، مرجع سابق، ص90.

[3] المرجع السابق، ص57.

[4] محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، مرجع سابق، ص56.

[5] ينظر: المرجع نفسه.

تتسبب في تقليص عدد وجهات النظر وعدد الأصوات، لأن الحدث سيتعمق في بناء رأسي ينغلق دون الأصوات لا في بناء أفقي يتسع للأصوات"[1].

وأما التعدد اللغوي فيعد الشرط الثالث لنجاح رواية الأصوات؛ "لأن تجسيد الفروق اللغوية والصياغية للأصوات هي رغبة في إبراز خصوصية الفروق الاجتماعية والثقافية، ومن ثم فالتعدد اللغوي مساعد على الإقناع بأحداث رواية الأصوات بخاصة لأنها قائمة على قاعدة (اللاتجانس)"[2]. وإذا كانت الفروق الاجتماعية والثقافية هي ما يذكي التعدد اللغوي ويهيئ له الظروف للبروز، فإن تقارب المستويين الثقافي والاجتماعي بين الصوتين لم يجعل الرواية تحفل به.

مما سبق يتبين أن الركيزة الأولى لنجاح رواية الأصوات هي تباين وجهات النظر للأصوات الروائية (اللاتجانس)، فإذا فقدت هذه الركيزة لم يعد للشرطين الآخرين الأهمية ذاتها، إذ هما داعمان للشرط الأول لا معادلان له. وحيث إن الشرط الأول فقد في رواية "وميض في جدار الليل" فلا قيمة للشرطين الآخرين ولو وجدا.

إن الحديث عن تعدد الرؤى أو وجهات النظر في "وميض في جدار الليل" أمر لا يستقيم بأي حال من الأحوال، لأن وجهة النظر المسيطرة على الرواية بل الوحيدة فيها هي وجهة نظر الراوي الأولي، ولا يعدو الراويان الثانيان أن يكونا صوتين داعمين ومؤيدين لأفكاره وحاملين لرؤيته، يمنحهما الاستقلال في الظاهر، ويشدهما بقيد خفي له فلا يستطيعان الخروج من الدائرة التي أحاطهما بها، ولذا فإنه وإن فوض لهما في جل الرواية أمر الصوت والرؤية، فإنه لم يكن لهما أي أثر في مسار الخطة السردية التي انتهجها، "وبذلك يمكن القول أن الرواية لم تستفد

---

[1] محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، مرجع سابق، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص62.

من التقنية التي لجأ إليها الكاتب ولا من أهم منجزاتها، وهي إظهار رؤية الآخر للعالم، وإبراز إيديولوجيته، وموقفه من الأحداث"[1].

وإن لم ينجح الروائي في "وميض في جدار الليل" في توظيف أسلوب تعدد الرواة لإنتاج تعددية في الرؤى الفكرية، فهل نجح راويه في أداء الوظائف المناطة به داخل النص الروائي؟

**- وظائف الراوي:**

حقق الراوي في "وميض في جدار الليل" عدداً من الوظائف، منها:

**1- الوظيفة السردية:**

أدى هذه الوظيفة التي لا قائمة تقوم لأي راو بدونها - كما تبين سابقاً- ثلاثة رواة، أحدهما رئيس والآخران ثانويان فوض لهما الأول السرد باختياره في معظم النص. وإن صمت الراوي الأوّلي في جل النص فإن المتفحص لخط سير السرد يدرك أن لا متكلم غيره، حيث إن تفويض أمر الكلام والرواية للشخصية لا يعدو أن يكون مجرد محاولة للراوي الأولي للإيهام بأنها تتكلم، في حين أنها في الحقيقة ليست إلا مجرد صوت يقول ما يراد له أن يقول[2].

وإن تشارك الرواة الثلاثة في تقديم الحكاية وسردها، فإن مهمة تقديم الصوت السردي، وتنسيق وإدارة النص كانت مناطة بالراوي الأولي، فهو الذي قسم الفصول ورتبها، ومما يؤكد ذلك إحالة عناوين الفصول، وخاصة الأولين، عليه لا على الشخصيتين الراويتين، باعتباره راوياً يروي بضمير الغيبة حكاية غير مشارك فيها.

رتب الراوي الأولي الفصول ترتيباً راعى أن يكون ظهور الشخصيتين الرئيستين فيه وتوليهما مهمة السرد تناوبياً، فكان الظهور الأول لـــ(نجية)، ولم نر (شريف عمران) إلا من خلال عينيها، فعاش المتلقي مع الشخصية حيرتها

---

[1] أحمد محمد الشيلابي: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية، مرجع سابق، ص90.

[2] ينظر محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص265.

وظنونها بشأنه، دون أن يقدم له الراوي الأولي أي معلومة تسعفه لمعرفة ما يتجاوز حدود طاقة الشخصية الراوية، فخلق بذلك أفق توقع وانتظار، حقق من خلاله ضروباً من التشويق للاحق الأحداث التي ستكشف عن شخصية (شريف عمران) ما اعتورها من ضبابية.

سار الزمن في الفصل الأول من "وميض في جدار الليل" سيراً حثيثاً إلى الأمام، ليتوقف تماماً خلال الفصل الثاني الذي ترك فيه الراوي الأوّلي الشخصية الراوية الأولى (نجية) ليعرض للمتلقي الأحداث ذاتها عبر مرآة أخرى هي مرآة (شريف عمران) باعتباره الشخصية الثانية التي تولت فعل الرواية أو السرد، فعرفنا ردود فعل (شريف عمران)، وما اعتوره من مشاعر وأحاسيس تجاه (نجية)، وبذا اتضحت للمتلقي معالم الصورة وانكشفت أبعادها، وغدا مستمتعاً بالتفوق المعرفي الذي تمتع به دون الشخصيتين الراويتين اللتين ظلتا على جهل بردود فعل كل منهما ومشاعره تجاه الطرف الآخر إلى نهاية الرواية. وليبعد الراوي متلقي خطابه عن التفكير في الشخصية الأولى (نجية) أنهى الفصل الأول بحدث سفرها وعائلتها إلى الريف.

تعود (نجية) في الفصل الثالث إلى السرد، وإلى استلام فعل الرواية الذي فوض الراوي الأولي أمره في الفصل الثاني لـــ(شريف عمران)، وقد وافق فعل العودة إلى السرد حدث العودة من الريف للعائلة، فيعيش المتلقي مع الشخصية في بيئتها الجديدة (الحي الجديد)، ويكون شاهداً على الأحداث التي تعيشها، في الوقت الذي تكون فيه الشخصية الثانية (شريف عمران) في السجن. ويستمر سير الزمن قدماً إلى الأمام بعد أن توقف توقفاً تاماً في الفصل الثاني.

يعود الراوي الأولي في الفصل الأخير من الرواية ليجمع ما فرقه طوال خط السرد، فيجمع كلاً من نجية وشريف عمران في (الحي القديم) بخروج الأخير من السجن وعودة الأولى إلى بيتها في الحي نفسه.

وهكذا يبدو أن التناوب بين الشخصيتين في الظهور وفي استلام مهمة السرد إضافة إلى كثرة المقاطع التي سيطر فيها الحوار الداخلي جعل الرواية تتسم بالتكثيف الزماني أو بمحدودية الحيز الزمني لها.

**2- وظيفة الإيهام بالواقع:**

اختار راوي "وميض في جدار الليل" أن تدور أحداث الرواية في أمكنة وأزمنة لها وجودها الحقيقي في الواقع المعيش، وما ذلك إلا إيهاماً بواقعية ما يروي، فالأحداث دارت في مدينة طرابلس التي هي مسقط رأس (نجية) إحدى الشخصيتين الراويتين: "**أحقاً هذه مدينة طرابلس؟.. وهل كان لي مسقط رأس غير هذه المدينة؟.. وما قيمة شهادة الميلاد إذا كانت لا تخمد في باطني الشعور بالغربة؟**" ( ص38)، وهي في الوقت ذاته المدينة التي انتقل إليها (شريف عمران) لمزاولة مهنته، أما مسقط رأسه فهو مدينة مصراتة: "**لو كانت مفاتيح سيارتي بيدي هذه اللحظة لكنت في طريقي إلى "مصراتة" أقطع مائتي كيلومتر، وأقضي سهرتي مع الأسرة بين أبوي وشقيقاتي**" ( ص60). وقد ذكرت أسماء أخرى لمدن لها وجودها المرجعي خارج النص الروائي كمدينتي بنغازي والزاوية، وأسماء أحياء وشوارع وميادين في مدينة طرابلس كشارع الاستقلال وعمر المختار، وشارع (أبو الخير)، وابن عاشور، وحي الصابري، وميدان الشهداء وغيرها.

أما زمن الرواية فيقدر في الفترة ما بين الاستقلال وانقلاب تسعة وستين وهو إلى الأخير أقرب: "**عدد لي الصديق مفتاح الدرناوي بعض الوجوه، دونتها في ورقة، كانت أغلب الوجوه قديمة كالحة، منها ما هو يتربع على العرش من يوم أن قيل "إن ليبيا استقلت"...**" ( ص58). وتحديداً في المدة التي حدثت فيها انتخابات مجلس النواب: "**موضوع الساعة هو انتخابات مجلس النواب القادمة.. في الشارع..في المدينة..في القرية..في البيت..في الحقل..وحول آلات الشاي**

**وفي المكاتب والمقاهي، لا حديث إلا عن فلان يستعد برصيد مقداره ثلاثون ألف جنيه وآخر بأكثر، وثالث يدخل المعركة بيديه معتمداً على وطنيته وثقافته"** (ص55).

وإن كانت واقعية الأمكنة والأزمنة التي جرت عليها وفيها أحداث الرواية تسهم في الإيهام بواقعية الأحداث، فإن هذه الوظيفة تتجلى كذلك من خلال خلق مناسبات للإدراك وتكليف شخصيات الحكاية بمهمتي الصوت والرؤية[1]، حيث يرى راباتال بأن الحواس وإن كانت خداعة "فإن إدراك الشخصية المعلل يساهم في خلق الوهم المرجعي. فوجهة النظر تبدو بمثابة معطى موضوعي سابق لكل حكم. والمتلقي يقبل بيسر كل ما ينجر عن ملاحظة مجردة، قبلياً، من الرهانات التأويلية بما أن ما (يُرى بالعينين) يبدو موافقاً لبروز الظواهر بمعزل عن كل قصدية بشرية"[2]. وهكذا استطاع راوي "وميض في جدار الليل" أن يحقق جانباً مهماً من هذه الوظيفة، إلا أن تدخل الراوي الأولي في بعض الأحيان وانتزاعه الصوت والرؤية من الشخصيات حال دون أن تُؤدَّى هذه الوظيفة على الشكل الأمثل.

**3- وظيفة التواصل:**

تتعلق هذه الوظيفة - كما تقدم- برصد العلامات المحيلة على المروي له في النص السردي، ومدى استحضار الراوي له، وحرصه في الوقت ذاته على استمرارية التواصل معه. وإن كان وجود الراوي يستلزم وجود المروي له ودرجة الراوي السردية تقتضي أن يحتل المروي له الدرجة نفسها، فإن في "وميض في جدار الليل"- كما تبين- رواة ثلاثة: خارجي وداخليان. احتل الأول منهما المستوى الأول من السرد، والآخران المستوى الثاني منه، وهذا يستلزم أن يكون

---

[1] ينظر: محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص74، 75.

[2] المرجع نفسه، ص75، نقلاً عن:

-Alain Rabatel, Argumenter en racontant, Editions De Boeck Universite, Bruxelles, 2004, p. 143.

هناك نوعان من المروي له: مروي له في الملفوظ يتوجه له الراوي الخارجي، ومروي له قصصي ويتوجه له الراويان الداخليان[1].

**أ- المروي له في الملفوظ:**

يبدو هذا النوع من المروي له مضمر ومضمن في النص، ولا علامات ظاهرة تحيل عليه، ولا معالم تحدد شخصيته[2]. وباحتلاله الدرجة نفسها التي يحتلها الراوي الأولي في كونه من خارج الحكاية يكاد يتماهى "مع القارئ الافتراضي (Le Lecteur virtuel) الذي أفرزه النص والذي بإمكان كل قارئ حقيقي أن يرى فيه صورته"[3].

إن هذا الصنف من المروي له يستحضره الراوي الأولي في "وميض في جدار الليل" دون أن يشير له بعلامات مباشرة، ولكن يمكن أن يستشف من خلال حرص الراوي على تبرير الأحداث، وترتيب الفصول ترتيباً مخصوصاً، واستخدامه لأسلوب الالتفات الذي يبدو الهدف الأول منه هو إثارة ذهن المروي له في الملفوظ وشد انتباهه. هذا الأخير الذي لا يعدو أن يكون تصوراً ذهنياً مجرداً "شأنه شأن القارئ المجرد المختزن في ذهن القاص. وهو علامة لغوية تستنبط من الملفوظ النصي لكنها تبقى في حيز الإضمار مُختلفٌ تمثُلها وإظهارُها من مُؤوّل إلى آخر"[4].

وإذا كان هذا شأن المروي له في الملفوظ، فما شأن المروي له القصصي؟

---

[1] المروي له في الملفوظ والمروي له القصصي مصطلحان من مصطلحات (روسي)، وهما مرادفان لمصطلحي جنيت: المروي له خارج الحكاية والمروي له داخل الحكاية.

ــ ينظر: علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، مرجع سابق، ص170ــ 172.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص211.

[3] المرجع نفسه.

[4] المرجع نفسه.

**ب- المروي له القصصي:**

لعل قصر المقاطع التي تولى فيها الراوي الأولي السرد في "وميض في جدار الليل" أدى إلى احتجاب صورته وضمور نصه ومن ثم احتجاب نظيره في الدرجة السردية وهو المروي له في الملفوظ، ولكن هذا الضمور وذلك الاحتجاب قابله تضخم نص الشخصية وظهور (نجية) و(شريف عمران) راويين ثانيين ضمّنهما الراوي الأولي ليحتلاّ المستوى الثاني من السرد، ويتوجها لمروي له يحتل الدرجة نفسها، فكيف كانت صورة هذا النمط من المروي له؟

يمكن أن يقسم المروي له القصصي في "وميض في جدار الليل" إلى صنفين: مضمر، ومعلن.

أما الأول فيظهر من خلال مناجاة الذات واستبطانها، حيث يجرد الراوي الشخصية هنا من نفسه مروياً له يتوجه إليه بخطابه الداخلي: "**قالت لك فوزية إنه "شريف عمران" المحرر بصحيفة الرأي الحر، وأضفت عليه بضع صفات فازددت تعلقاً به وتشبثاً بالأكذوبة معه، وسخرت كل عبقرية لخيالك لتنسجي من الوهم حوله واقعاً ... لعله شخص يشبهه فحسبته هو.. أو لعلها تعمدت ذلك لتغرقك في خيالات بلا قاع وأوهام بلا منتهى**" ( ص41، 42).

فنجية الشخصية الراوية والرائية في هذا المقطع تتوجه لذاتها بالخطاب وتتولى مهمة الضمير الموجه والمرشد، الذي يخشى انجرار النفس وراء الأوهام والتهيؤات فتكون هي الراوي والمروي له في الوقت ذاته.

وإذا كان توجه الذات إلى نفسها بضمير المخاطب المفرد من أبرز العلامات المباشرة الدالة على استحضار المروي له المضمر، وعلى انشطار الذات إلى راوٍ ومروي له، فإن استخدام صيغتي الأمر والنهي في هذا التوجه يعد كذلك من العلامات المباشرة التي تدل على هذا الانشطار وتشير إليه، كما أن استخدام

أسلوب الاستفهام يعد من قبيل العلامات غير المباشرة الدالة على هذا الانشطار[1]: "**الآن في إمكانك أن تبحثي عن سؤال تتخذين منه مدخلاً لحديث طويل أو قصير، هل علق بذهنك شيء من حديثه في الندوة حتى تنحتي منه سؤالاً؟.. كلا.. فأنت لم تحضريها إلا بربع وعي..**

**إذاً فلك في مقالاته متسع.. افعلي قارئة تريد أن تناقش كاتباً ... أعيدي قراءة المقال مرة ثانية.. استخلصي منه سؤالاً لبقاً ذكياً**" ( ص43).

ومما يلفت الانتباه في "وميض في جدار الليل" أن توجه الشخصية الراوية بالخطاب لذاتها استأثرت به (نجية) دون (شريف عمران)؛ ولعل مرد ذلك كون (نجية) في الرواية شبه معزولة عن العالم الخارجي لا منفذ لها إلا النافذة، ولا محاور لها إلا ذاتها الرافضة لواقعها والساعية إلى التحرر من كل القيود التي تكبل حريتها وتخنق صوتها. وفي هذه الحال يخوّل الحوار الباطني للشخصية الراوية – كما يرى النقاد– تأرجحاً بين طرفي السرد. فما إن تستو هذه الشخصية راوياً باثاً حتى تنقلب مروياً له – متلقياً. وما إن تصدر الأوامر والنواهي حتى تغدو مأموراً منهيا[2].

وإن استأثرت (نجية) بالحوار الباطني مع النفس، فقد قاسمها (شريف عمران) الحوار نفسه مع الآخرين، وإن كان النصيب الأكبر لـــ(نجية)، فقد استدعى (شريف عمران) (نجية) في حواره الباطني جاعلاً منها مروياً له يتوجه إليه بخطابه: "**يا لصوتك الفيروزي الناعم.. وتناقشين في قضايا حضارية!.. مثقفة إذن أنت يا فتاة بلادي.. تمانعين في ذكر اسمك.. مازلت ترزحين تحت ثقل الجدران.. يا للسخرية**" ( ص72)، كما استدعى رئيس تحرير الصحيفة التي ينتسب إليها: "**سجنت يا رئيس تحرير صحيفتنا فأنت على الأقل ستجد ميزاناً تقيم به نفسك وأنت تتقي الأنياب الشرسة داخل القضبان...**" ( ص80). أما (نجية)

---

[1] ينظر: علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، مرجع سابق، ص212.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص215.

فقد استدعت (شريف عمران) وحاورته في كثير من مواطن الرواية ( ص18، 27، 47، 48) واستدعت أخاها (ص11، 12، 115)، كما استدعت صديقتها فوزية (ص10، 11، 20، 21)، ووالدها ( ص113). ولعل هذا التوجه الباطني بالخطاب لبعض شخصيات الرواية يكشف لمتلقي النص كثيراً من جوانب الشخصيتين الراوية والمروي لها.

وأما الصنف الثاني وهو المعلن "فمتوفر في الحوار الذي تضطلع به الشخصية الرئيسية (كذا) مع بقية الشخصيات، والذي يتحول في الغالب إلى حوار سردي منتظم صلب قانون تخاطبي، يتداول فيه المتحاوران دور العونين السرديين (الراوي والمروي له)"[1]، ولعل أبرز مواطن هذا النوع في النص المحلل ما وقع من حوار هاتفي بين الشخصيتين الراويتين في الفصل الأول والأخير من الرواية؛ إذ مثل (شريف عمران) في الحوار الأول دور الراوي الذي يحاول أن يلقم المروي له (نجية) فكره فتتحول (نجية) إلى تلميذة بين يديه:

"- **حضرتك تقول: لو أننا صنفنا مجتمعنا إلى متخلف ومتقدم نسبياً لاكتشفنا أن المتخلف أكثر تقدما.. أنا في الحقيقة لم أفهم ماذا تعني تماماً..**

- **عليك أن تتصوري أن الحضارة بذرة تنبت وليست سلعة تستورد، ثم تعالي لنقارن بين صنفين في مجتمعنا ...**

**وتلاشت آثار السور تحت أقدامي، وتحولت إلى تلميذة بين يديه يريد أن يطعمني فكره قطرة قطرة**" ( ص44).

في حين مثل في الأخير دور المروي له ومثلت (نجية) دور الراوي:

"- **يا هلا بأعز قارئة..**

- **إيه.. أحكي..**

- **هات ما عندك..**

---

[1] علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، مرجع سابق، ص212.

**– كنت أطل عليه من نافذتي كل صباح، وكان غارقاً في ضوء الصبح مع الكلمة لا يحس بأحد.. وكنت ألتقي به أسلوباً شاعرياً رشيقاً في "الصمت يحكي" ثم في "النافذة" فيما بعد ..."** ( ص125).

ومن هنا يتبين أن المروي له في "وميض في جدار الليل" نوعان: مروي له في الملفوظ يناظر في الدرجة السردية الراوي الأولي الخارجي، ومروي له قصصي مضمر ومعلن يناظر الراويين الداخليين الثانيين. ولكن ما يلفت الانتباه في الرواية توجه الراوي الأولي بالخطاب في أولها إلى مروي له قصصي مغاير له في الدرجة السردية باعتبار الأخير شخصية من شخصيات الرواية: "**كان يرن مع السابعة كل صباح، ثم أهمل تعديله طيلة شهور الصيف لتتولى أمك الطيبة الساذجة المهمة ...**" ( ص9)، وكذلك توجه (شريف عمران) كراو داخلي إلى مروي له في الملفوظ (من خارج الحكاية): "**أنت في ريفنا لا تستطيع أن تساوم أحداً في مثقال ذرة من شرفه ولو دفعت له وزن الأرض ذهباً لكنك بخمسة جنيهات قد تستطيع أن تشتري منه صوتاً كاملاً ...**" ( ص63). فهل يمكن أن يتجاوز الراوي ما تعارف عليه النقاد السرديون من وجوب التوافق في الدرجة السردية بين الراوي والمروي له؟

يبدو أن لعبة الضمائر التي يمارسها الراوي في "وميض في جدار الليل" وانصهار الرواة الثلاثة في رؤية موحدة، وكثرة الحوار الداخلي في الرواية جعلت المسافة بين الرواة الثلاثة تنصهر حتى تكاد تتلاشى، وهذا الانصهار استلزم أن يتبعه انصهار آخر هو انصهار المروي له القصصي في المروي له في الملفوظ، فتبدى الاثنان واحداً.

**4- الوظيفة الأيديولوجية:**

أُنيطت مهمة أداء الوظيفة الأيديولوجية في جلّ رواية "وميض في جدار الليل" بإحدى الشخصيتين الراويتين، وهي شخصية (شريف عمران)، فقد تم من خلال هذه القناة بث العديد من المضامين، وطرح الكثير من القضايا. ولعل أهم القضايا التي طرحت وعولجت في الإطار الروائي: القضية السياسية، والقضية الاقتصادية، والقضية الاجتماعية.

تمثلت القضية السياسية في تسليط الشخصية الراوية الضوء على المعارك الانتخابية غير النزيهة التي تخوضها أطراف غير متكافئة القوى والتي يكون ضحيتها الشعب، حيث يستغل أصحاب المال الناس البسطاء ويشترون أصواتهم: "**من تجارب مهازل الانتخابات السابقة أدركنا أن الداء والدواء يكمنان في باطن هذا الشعب، وأن الداء أخذه بطريق الحقن ولا يزال إلا بنفس الطريق (كذا).. أنت في ريفنا لا تستطيع أن تساوم أحداً في مثقال ذرة من شرفه ولو دفعت له وزن الأرض ذهباً لكنك بخمسة جنيهات قد تستطيع أن تشتري منه صوتاً كاملاً، والعلاج أن يشعر هذا الإنسان أن الصوت هو الشرف كله.. وهو العرض كله.. وهو الوطنية كلها...**" ( ص63).

لقد طرح الراوي وعبر شخصية (شريف عمران) هذه القضية السياسية فشخّص الداء ووصف الدواء. وإن عالجت الرواية بعض القضايا السياسية من خلال وعي (شريف عمران)، فقد عالجت بعضاً من القضايا الاقتصادية من خلال تحويل بعض المشاهد إلى مناظرات حقيقية بين الشخصيتين الراويتين (نجية) و(شريف عمران)، حيث لا هدف يبدو ظاهراً من خلال هذه المناظرات إلا الهدف الأيديولوجي والذي دعا فيه إلى ضرورة تبني فكرة: "**أن الحضارة بذرة تنبت وليست سلعة تستورد**" (ص44)، وأن "**الذي يجد بإمكانه أن يستورد سيارة لا**

**يفكر في صناعة أعواد لتنقية أسنانه، ومن يصنع من ترابه إبرة يسير نحو القمر خطوة ومن يستورد سيارة يهوي في باطن الأرض أمتاراً"** ( ص44).

وكما تناولت الرواية بعض القضايا السياسية والاقتصادية، تناولت أيضاً بعض القضايا الاجتماعية، وقد كان أبرز هذه القضايا قضية تحرر المرأة الليبية التي كانت محور كتابات (شريف عمران) في (الصمت يحكي) و(النافذة): "**من النافذة في الصفحة الأخيرة كتبتُ عن القلوب المسجونة، والأيادي المشلولة..عن النصف المفقود في مجتمع ينفض الغبار ويبدأ من الصفر..عن يد تصفق وحدها"** (ص68).

وهكذا بدا التحرر بأنواعه: السياسي والاقتصادي والاجتماعي الهدف الذي سعت الرواية إلى طرحه وتضمينه في النص عبر شخصية (شريف عمران)، فكان الحلم الذي يراوده: "**أحلم بالمسرح الكبير يضاء، والممثلون يختفون كما تختفي الخفافيش في ضوء النهار، والنسور تحلق، وصحيفة "الرأي الحر" عنوان المرحلة الجديدة ونافذة جارتي مفتوحة في الصباح والمساء..**

**أحلم بالجمهور يعلو خشبة المسرح.. الفلاح يحرث، والعامل يصنع، والمؤذن ينادي، والنسور تعانق الفضاء، و"الديكور" شطئان (كذا) خضراء، وأغصان زيتون وعراجين بلح"** (ص67).

وإن كان (شريف عمران) هو القناة التي تم من خلالها طرح الكثير من القضايا والقيم، فقد شاركه في ذلك الراوي الأولي في بعض المواطن التي تولى فيها عجلة السرد: "**مكث الحاج إسماعيل وشريكه بعض الوقت بعد مغادرة الضيوف ناقشوا (كذا) فيه بعض الجوانب الخاصة ... ثم انتهيا في مناقشاتهما بعد أن فكرا وقدرا إلى أن يذهب الحاج إسماعيل إلى الريف بأسرته ويستقر هناك فترة التهيئة والاستعداد ليتصل بالأهالي ويعمل على ضمانهم في حوزته..."** (ص35).

وإن كانت الوظيفة الأيديولوجية " تتعلق بالخطاب التنويري أو التربوي أو الأخلاقي أو المذهبي الذي يحمله الراوي في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث، وتتعلق أيضاً بالقوانين التي يستعملها في ترابط هذه الأحداث، إذ تكشف عن الاتجاه الفكري الذي تدعو له القصة أو تعبر عنه"[1]، فإن الراوي في "وميض في جدار الليل" صاغ موت شخصية الأب (والد نجية) على أنها نتيجة لأفعاله: "**رحمك الله يا أبي.. فقد كنت تمشي على الأرض كما يمشي عمي محمد البقال، والحاج مفتاح وشباب حينا القديم.. تغدو وتروح وتأتي بلقمة العيش نقية تفوح برائحة العرق وتراب أزقة حينا المتواضع.. ولا أدري كيف اصطادوا ضميرك فامتدت خطواتك حتى ضاق بك حي "أبو الخير" وكان ما كان" ( ص113).**

يظهر من تحليل النص أن رواية "وميض في جدار الليل" قد استطاعت أن تتحرر من آليات القص الكلاسيكي التي قيدته حيناً من الدهر، والتي تعتمد في مجملها على أحادية الصوت وكلية المعرفة، حيث نزل الراوي عن الصوت والرؤية في أغلب الرواية للشخصيتين المحوريتين. وإن كان هذا النزول لا يعدو في حقيقته أن يكون نزولاً ظاهراً فقط، فإن اعتماده من قبل الراوي جعل النص يتمتع بشيء من مظاهر الجدة والتحرر من إسار الرواية الكلاسيكية.

---

[1] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص65.

# الفصل الرابع

## الراوي الداخلي المشارك بين الرؤية والصوت

"التابوت" لعبد الله الغزال أنموذجاً

- **تقديم الرواية:**

تدور أحداث رواية "التابوت" التي تروى على لسان البطل الذي لم يذكر اسمه على طول خط السرد حول قضية الحرب بين ليبيا وتشاد التي وقعت في منتصف الثمانينات من هذا القرن، هذه الحرب التي تم فيها الزّج بمجموعات كبيرة من شباب ليبيا بحجة أداء الواجب العسكري وحماية حدود الوطن.

تستعد هذه المجموعات للسفر بعد الخضوع لفترة تدريبية على فنون القتال، وبعد الكشف الطبي الذي لم يستبعد أحداً بما فيهم البطل رغم عاهته. ووسط أجواء من التوجس والخوف من المجهول ومن لقاء الحرب ينقل الجنود في الطائرات إلى المنطقة الحدودية بين البلدين، حيث الصحراء المترامية الأطراف، وهناك تدور أحداث الرواية، ونتعرف على أهم شخصياتها، فبالإضافة إلى (المتكلم)[1]، الشخصية المنطوية على نفسها، الذي يرى عدم جدوى هذه الحرب-هناك (بشير) المتردد والمنشطر الذات بين ميول نفسه المقبلة على الخطيئة، ورهبة الأسلاف الغامضة المتمثلة في لعنات الشيخ الأسمر التي تلاحق الفساق والمذنبين، و(زيدان) الورع المتدين، الذي يرى في هذه المهمة العسكرية واجباً وطنيّاً، حيث تستمد هذه الحرب -من منظوره- قدسيتها وعدالتها من قدسية الأرض نفسها، و(جمعة) القاسي المتعجرف، صاحب الروح العدائية، الذي لا يتورع عن القتل لمجرد القتل.

تعيش هذه المجموعة في الصحراء حالة من الخوف والترقب، وتحاول في الوقت نفسه التأقلم مع الحياة الجديدة. وعبر تقنية الاسترجاع، ومنذ لحظة

---

[1] نقصد بالمتكلم هنا الشخصية المحورية في الرواية أو شخصية البطل، وهي تسمية أطلقها على هذه الشخصية عبد الحكيم سليمان المالكي؛ نظراً لغياب اسمها على طول خط السرد، مع استخدامها لضمير المفرد المتكلم عند قيامها بفعل الرواية.

-ينظر كتابه: استنطاق النص الروائي من السرديات والسيميائيات السردية إلى علم الأجناس الأدبية (اشتغال على مجموعة من النصوص الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع الأدبي)، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، 2008، ص478.

الاستعداد للسفر يقطع الراوي (المتكلم) من حين لآخر خط سير الأحداث ليعود بنا إلى ماضيه، فنتابع طفولته التي تبدأ في القرية وتنتهي في المدينة عندما يقرر والده ترك العمل في الصحراء. كما نتابع عبر هذه التقنية حادثة موت أبيه ثم أمه، وعمله في الجامعة والورشة، وسفره لكوريا، وزواجه من بتول، وقصة جاره (عبد العزيز) ومحاولته الانتحار. ونتعرف من خلال هذه التقنية –أيضاً– على ماضي كل من بشير وزيدان، مع إغفال الراوي لماضي جمعة الذي لم تكن تربطه بالمتكلم علاقة متينة.

وتستمر الأحداث في التقدم إلى أن تبلغ ذروتها بمقتل الناقة الأسطورية على يد جمعة، بين مشاركة بشير المترددة، واستنكار زيدان التام. وقد كان مقتل الناقة بمثابة النذير الذي أدى في نهاية الرواية إلى تدهور حال كل من جمعة وبشير وموتهما واحداً تلو الآخر، مصداقاً للمثل القائل: "على نفسها جنت براقش".

- **وضع الراوي في "التابوت":**

إن أول ما يستوقف المحلل لرواية التابوت هو السؤال التالي: هل يتولى مهمة السرد في الرواية راوٍ مفرد أو راويان؟ ولعل سبب التساؤل هو تناوب ضميرين للسرد على فصول الرواية هما ضميرا التكلم والغيبة. فإذا كانت رواية "التابوت" مقسمة إلى تسعة فصول هي على الترتيب: (ألواح، زيدان، اللحظة الخالدة، لوح، بشير، النذير، الناقة، أغنية الليل الحزين، تابوت)– فإن ضمير التكلم استأثر بخمسة فصول منها، هي: (اللحظة الخالدة، ولوح، والنذير، وأغنية الليل الحزين، وتابوت)، أما ضمير الغيبة فكان من نصيبه ثلاثة فصول هي: (زيدان، وبشير، والناقة)، وأما الفصل الأول فقد تقاسمه الضميران معاً وإن كان النصيب الأكبر فيه لضمير التكلم. وهذا التناوب إن دلّ على شيء فإنما يدل على أن مهمة السرد قد تكفل بها راويان اثنان وليس راوياً مفرداً.

قام بتدشين السرد في رواية "التابوت" الراوي بضمير المتكلم، وهو راوٍ داخلي مشارك في القصة باعتباره شخصية من شخصياتها عاش الأحداث وأسهم في نموها، وقيامه بعملية التدشين واستئثاره برواية القسم الأكبر من الحكاية ينبئ بأنه الراوي الرئيس –إن صح التعبير– للحكاية، ومن هنا يحق لنا أن نتساءل عن علة مشاركته لراوٍ خارجي في فعل الرواية؟

يبدو أن راوي "التابوت" قد اضطر إلى أن يتقاسم فعل الرواية مع راوٍ من خارج الحكاية حين اصطدم بما تفرضه عليه المشاركة في الأحداث من قيود كان لابد له أن يتجاوزها ويتحرر منها، ومن ذلك رفع الستار عن ماضي شخصيتين من أهم شخصيات الرواية هما شخصيتا زيدان وبشير اللذين لم يتعرف عليهما (الراوي/ المتكلم) إلا في حاضر القصة حتى أنه بدا جاهلاً لاسميهما. يقول: "**قال لي أحدهم (يقصد بشير) وأنا واقف في الطابور أترقب وأحجب رأسي بقبعة ضخمة:**

– **إنك تبدو كمحارب قديم من الحرب العالمية الثانية..ها..ها..ها.**

**التفت إليه. بدا كمسخ كئيب كريه. كان رفيقي في السرية المقاتلة ...**" (ص37)، "**كان أحد الجنود السمر (يقصد زيدان) جالساً يتحدث بحماس وهو يشرح رأيه في الحرب**" (ص40).

وإن كان تحديد الوضع السردي للراوي يتم حسب جيرار جنيت بعنصرين اثنين هما: المستوى القصصي الذي يحتله، وزمن السرد[1]، فقد احتل راوي "التابوت" المستوى الأوليّ من القص؛ إذ لم يتم إدراجه من قبل أي راوٍ آخر، وهو – كما سبق ذكره– راوٍ داخلي مشارك يروي بضمير المتكلم المفرد حكاية شارك فيها وشهد على أحداثها.

---

[1] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص229.

أما زمن السرد وإن كان لا يسعه إلا أن يكون لاحقاً لما يُروى، فقد أوهم راوي "التابوت" القارئ بأنه يقوم بسرد الأحداث وهي تقع، أي أنه اعتمد السرد المتزامن أو المتواقت، يدل على ذلك استخدامه بعض الألفاظ التي تنبئ بذلك، مثل: (الآن، وهنا، واليوم، والغد، وغيرها)، ومن ذلك قوله: "**يوم صائف شرس. عرفت ذلك منذ الصباح ... أفقت باكراً اليوم**" (ص19)، وقوله: "**لا أدري إلى أي مصير مشؤوم ستأخذني هذه الطائرة**" (ص61)، وأيضاً: "**المهم أننا الآن في قاعدة عسكرية وقريباً سنقف على أبواب خوض حرب في قلب الصحراء**" (ص69)، وكذلك: "**اليوم مات جمعة**" (ص333). وعلى الرغم من اعتماده السرد الآني فإنه عمد إلى كسر خطية سرد الأحداث من حين لآخر عن طريق تقنية الاسترجاع التي باعتمادها سار السرد في خطين متباينين أحدهما للأمام تمثله الفترة التي بدأت مع وقوف الجنود على الساحة الإسفلتية (نقطة انطلاق السرد) حتى موت بشير (نقطة نهاية السرد) والتي لا تتعدى خمسة أشهر ونيف: "**أكثر من خمسة أشهر مرت الآن كأنها دهر**" (ص330)، والآخر للخلف تمثله الارتدادات الخارجية والداخلية التي احتلت ما يقرب من ثلثي الرواية. وبذا التبس السرد التابع بالسرد المتزامن في هذه الرواية، فبدا السرد متشظياً، وهذا النوع من السرد هو ما يطلق عليه بعض النقاد السرد الشارد أو الاستطرادي[1]، إذ يتحول الراوي المتكلم هنا من الزمن الحاضر (حاضر السرد) إلى الماضي جاعلاً من بعض الأحداث الآنية مناسبة للعودة إلى الوراء، حيث تستنهض هذه الأحداث الذاكرة لتستدعي أحداثاً مشابهة لها، وبذا أضحت المقاطع الاسترجاعية والعودة إلى الخلف غير

---

[1] السرد الشارد أو الاستطرادي هو: "طريقة تتمثل في خروج الراوي المتكرر عن أصل الحدث إلى غيره من الأحداث بالتعليق والمقارنة والاستطراد ثم الرجوع إليه".

– محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص327.

متكلفة أو مفتعلة، وأضحى الانتقال من مستوى سردي إلى آخر سلساً ومستساغاً وهو ما تبرره الأمثلة في الجدول التالي:

| الحدث الحاضر | ما تولد عنه من ارتداد |
|---|---|
| "إنهم يحقنون كل واحد بمصل ضد مرض الالتهاب السحائي" (ص44). | "في طفولتي كنت أرى مواضع الحقن في ذراع والدي الأبيض ..." (ص44- 55). |
| "كان جوف الطائرة بلا مقاعد ... أغلقت الطائرة مؤخرتها فتحولت إلى فرن" (ص60). | "قبل سنة ونصف ركبت إحدى الطائرات ..." (ص60، 61). |
| "السيارة التي رأيتها قرب الخيمة أمدتني برغبة إيجابية مميزة هنا رغم شعوري القاتل بالعدمية ... خبرتي أنبأتني بأن المحرك في حالة جيدة، وأن العطل لا شك سببه البطارية" (ص145). | "عملي في ورشتي في الصيف وفي فترات حريتي من الجامعة بعد الظهر علمني التعامل مع هذه الآلات. عندما مات أبي ظلت الورشة مغلقة لأشهر ..." (ص146- 150). |
| "خلت أن بقايا الموت العالقة داخل دائرة الأحجار تتململ تحت الرمال. شعور آخر عميق تحرك في نفسي ... هروب من الثقل المكاني وخشونة الواقع الممل الذي يأسرنا داخل حدوده. يبحث عنها في الموت ينتحر.!" (ص194- 196). | "جاري عبد العزيز الذي حاول شنق نفسه بحث عن لحظة خلوده في رحاب الموت. زرته مرتين في المستشفى. كان وجهه مزرقاً قليلاً وعيناه تطرفان بشحوب ..." (ص196- 206). |
| "شممت رائحة الأشجار كانت رائحة ليست رطبة. إنها تلك الرائحة التي تذكرك بالقش الجاف ..." (ص216). | "في فترات غياب أبي في الصحراء كنت أهرب إلى السوق مع أخي رغم تحذيرات أمي، نتبع حميراً يقودها الفلاحون. نتشعلق في العربات المليئة بالقش ..." (ص216- 218). |

وهكذا بدت تقنية الاسترجاع في رواية "التابوت"، وخاصة الخارجي، وسيلة للراوي/ المتكلم لاستعراض أهم مراحل حياته منذ لحظة ولادته وحتى لحظة انطلاق السرد.

لقد اختار راوي التابوت حدثاً مهماً جعله نقطة الانطلاق السردي لحكايته، وهذا الحدث هو حدث الاستعداد للسفر للجنوب. ولعل أهمية هذا الحدث تكمن في كونه يمثل خطاً فاصلاً بين واقعه وحياته التي عاشها في القرية ثم المدينة وبين المجهول الذي ينتظره في تلك البيداء القاحلة. أما نهاية الرواية فقد كانت نهاية مفتوحة[1] توقف فيه السرد والحكاية لمّا تنته؛ ولذلك نرى الراوي وقد ختم فعل الرواية بعبارة : "**توقف السرد**" (ص341). ويرى بعض النقاد أن "بداية السرد وأحداث الحكاية تجري، وختمه والحكاية لما تنته من علامات الحداثة في السرد قياساً للسرد الكلاسيكي الغربي"[2].

وإن كانت هذه بعض ملامح الصوت السردي المتحكم في الرواية، فما هي أهم ملامح الرؤية؟ وما مدى ارتباطها بالصوت؟

**- الراوي بين الرؤية والصوت:**

إذا كان أمر الصوت والرؤية في أي رواية لا يمكن أن يتعدى إحدى ذاتين، باعتبار أن الرائي والمتكلم في أي نص قصصي لا يمكن إلا أن يكون الراوي أو إحدى الشخصيات الروائية، فإن في رواية التابوت -كما سبق التنويه- راويين أحدهما داخلي والآخر خارجي، فكيف تقاسم كل منهما تقنيتي الصوت والرؤية مع الشخصيات؟

---

[1] النهاية المفتوحة بخلاف البناء الدائري للأحداث تكشف "تصوراً للزمن القصصي يفصح بدوره عن تصور للزمن الاجتماعي بوصفه حركة دائمة وتقدماً لا يعرف النكوص وإن ارتبط بالماضي بما أن هذا الماضي كان في فترة ما حاضراً ماثلاً للعيان".

-محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص321.

[2] المرجع نفسه، ص320.

### 1. الراوي الداخلي المشارك:

يرى كثير من النقاد السرديين أنه "في حالة السرد بضمير المتكلم قد تتجاور رؤيتان: رؤية الشخصية الراوية ورؤية الشخصية المروية، ولا يكون ذلك إلا إذا كان السرد لاحقاً. ففي هذه الحالة يكون علم الشخصية الراوية أقوى من علم الشخصية المشاركة. وهذا التفاوت في العلم معلل بالتفاوت بين زمن الحدث وزمن سرده"[1]. واعتماد الشخصية الراوية المروية في رواية "التابوت" السرد المتزامن حال دون أن تكون للشخصية نفسها رؤيتان، أي استحال الفصل بين المتكلم والمتلفظ إلا في المقاطع الاسترجاعية التي تضمنتها الرواية والتي تنتمي للمستوى الثاني من القص، وبذا فقد اختار الراوي في هذه الرواية ما يطلق عليه جنيت التبئير على البطل[2] بدل التبئير على الراوي.

وقد استأثر الراوي الداخلي في رواية "التابوت" بالصوت والرؤية فلا نكاد نسمع أصوات الشخصيات ونلمح رؤاها إلا في المقاطع الحوارية التي احتواها النص، وقد بدا محكوماً أثناء تبئيره للمكان والشخصيات بالصورة التي اتخذها للظهور وهي صورة الشخصية المشاركة فلم يكن بإمكانه أن يدرك إلا ما لا يتجاوز حواسه.

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، هامش (2)، ص290.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص209.

- **تبئير الأمكنة:**

تبدأ الرواية بتبئير الراوي الداخلي[1] للمكان الأول الذي ستنطلق منه أحداث الرواية للأمام حيناً وللخلف أحياناً، وهذا المكان هو الساحة الإسفلتية التي يقف عليها الجنود استعداداً للسفر للجنوب: "**يوم جديد ونهار قديم..**

**على الساحة الإسفلتية المحماة بوهج الصيف كانت طوابير الجنود تتلوى..**

**تتحرك حركة غامضة..كانت الطوابير تتماوج من بعيد كسحالٍ رمادية نصف حية تشوى على سطح صفيحة حديدية هائلة توقد تحتها النيران.**

**كانت الشمس تستعر في السماء. ترمي الأرض بوابل من شواظ حامية كرذاذ الحمم ...**" (ص15).

ومن خلال هذا المشهد الذي امتد على مدى ثلاث صفحات بدأ الراوي في تأطير المكان، بالإضافة إلى تأطير الزمان بالعبارة الأولى من هذا المقطع، وقد تمت توسعة الرؤية برصد كل مظاهر هذا المكان من جنود وطائرات وعربات جيش، وما يحيط به من أشجار ومبانٍ، وما يعتليه من شمس وسماء، وهذه المظاهر التي يتحول فيها الراوي من الكل إلى الأجزاء تقيم مع المبأر علاقة ذات طبيعة تكرارية، وهو ما يطلق عليه راباتال (المكررات التجميعية Anaphores

---

[1] يرى راباتال ان الاسم العلم أو ما ينوب منابه من الأهمية بمكان في إسناد الرؤية إلى الذات الرائية التي تصدر عنها، بل يعدّه أول واصل من الواصلات وأهمها في إحالة الرؤية إلى شخصية بعينها، ومن ثم فإن غيابه في افتتاحيات النصوص يحيّر القارئ، ويجعله متردداً في نسبة الرؤية إلى الراوي أو الشخصية. ويرى أن تقديم الاسم العلم أو ما يقع عوضاً عنه ييسر أمر نسبة الإدراكات الممثلة إلى الشخصية الرائية.

-ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص36، 37.

وقد تأخر في رواية "التابوت" التصريح بالذات الرائية أو المبئرة للمكان الأول الذي ستنطلق منه أحداث الرواية، حيث كان ظهورها الصريح بعد الصفحة الرابعة من الرواية: "كنت واقفا أزحف من الطابور وأجر حقيبتي" (ص19). وإن سبقها ظهور ضمني بالضمير الجمعي في بداية الصفحة الثالثة: "**بدت مباني المدينة البعيدة كئيبة (تشاهدنا) من بعيد**" (ص16، 17). وهذا التأخير أوهم المتلقي أن القصة تروى بضمير الغائب، وأن الرائي إنما هو الراوي الخارجي.

associatives) التي تعد "من قبيل الأجزاء التي يجمع بعضها إلى بعض فتحيل إلى المرجع ذاته سواء تعلق الأمر بالموصوف الرئيس أو بالموصوف الثانوي"[1]، والتي تسهم في بسط الرؤية وامتدادها.

ولعل ما أتاح للشخصية تبئير الأمكنة هو خلق المناسبة للإدراك بحيث بدت الرؤية طبيعية وغير مصطنعة أو متكلفة، فالمتكلم غريب عن المكان، وغربته هذه كانت مناسبة لاستكشاف الأمكنة كي يألف المكان الجديد ويقوم بتأسيس علاقة به: "**كنت أتجول في المصير الجديد. أمشي واجماً ألحظ الأشياء وأحاول تأسيس علاقتي بالمكان، ذهبت خلف الخيمة، ولا زالت مشاهد الأمس تتداعى على رأسي، وتحاول خلق نوع من الانسجام مع محاولاتي غير الصادقة في استكشاف المكان وإنشاء علاقة به**" (ص123).

وإن كان تفويض الرؤية إلى شخصية مشاركة يستلزم -كما تبين في الفصلين السابقين- عدة شروط هي: الرغبة في الرؤية ←معرفة الرؤية ←القدرة على الرؤية ← الرؤية ← الوصف. بالإضافة إلى ضرورة انتقاء أفعال إدراك كـ(رأى، وشاهد، وأبصر، وسمع، وشم، ولمس وغيرها) يكون الفاعل النحوي لها الشخصية ذاتها[2]، فإن راوي "التابوت" المشارك بدا حريصاً على ذلك، فلم يستطع وصف المكان بتفاصيله في غياب النور الكافي عند وصوله للموقع الذي سترابط فيه المجموعة التي ينتمي إليها: "**على بقايا أضواء الغروب الباقية في رأسي ومصابيح العربة رأيت المكان!.**

**أحاطت بالموقع سلسلتان من الجبال الصلدة الميتة القاتمة. واد أجرد خشن خال إلا من خيمة مربعة تلمع داخلها شعلة حمراء خافتة خرج منها جنود آخرون مسرعين. استقبلونا بوجوه رمادية فرحة**" (ص120).

---

[1] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص41.

[2] ينظر: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص89.

وقد تبدت الرؤية أوضح عند استيقاظه في اليوم التالي فتغيرت ملامح المكان: "**انكشف المكان عن وجه آخر غير الذي رأيته البارحة. أخفى قناع الليل المنتشر البارحة والصداع والقيء، الكثير من تفاصيل ملمح المكان**" (ص121).

ولكون الإدراك بصرياً فقد انتقى الراوي أفعال إدراك تتعلق بحاسة البصر هي: (رأيت، وانكشف، ورأيته).

وإذا كان بإمكان أي راءٍ أن يكون ثابتاً في المكان أو متنقلاً، وأن تكون رؤيته واقعية أو خيالية، فإن الراوي الشخصية الذي تكفل بفعلي الرواية والرؤية في "التابوت" استطاع تنويع الرؤى فكانت على هذا النحو:

- **الرائي ثابتاً في المكان:**

يرى النقاد السرديون أن أنسب المواقع للرؤية "في هذه الحالة الأماكن العالية ... ولكن ثبات موقع الرائي لا يمنع تجول البصر في أكثر من اتجاه خاصة إذا كان الموقع استرتيجياً"[1]: "**لم يغب عن ناظري مشهد الغروب من هذا الارتفاع في الصحراء وابتداء سريان الظلام، أظلم الوادي تحتي سريعا، ولم تظلم المساحات الشاسعة البعيدة التي كنت أراها من مكاني فوق القمة. وفي الوادي المعتم لمعت نار الموقد خلف الخيمة. وخيل إلي أن بقايا دخان لا تزال تغادر التنور. كانت هناك حياة تتحرك تحتي. النار تومض وأصوات مذياع زيدان تصلني. وهرج يتفخم في الظلام ويقرع سمعي. سمعت "عمر" يتحدث. اكتشفت أن ما ظننته دخان يتصاعد من التنور لم يكن سوى "عمر" يتحرك. مكان صوته أنبأني بخطأ تفكيري الأول ...**" (ص185، 186).

يتأكد من خلال هذا المقطع اعتماد الراوي التبئير على البطل؛ ففعل الرؤية هنا من إنتاج المتكلم شخصية لا راوياً، حيث يبدو المتكلم كعين الكاميرا التي تلتقط الأشياء وهي تقع، تؤكد ذلك بعض العبارات مثل: (خيل إلي أن بقايا دخان تغادر

---

[1] محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص89.

التنور، ثم اكتشفت أن ما ظننته دخان يتصاعد من التنور لم يكن سوى عمر يتحرك. مكان صوته أنبأني بخطأ تفكيري الأول)[1]، فما أنبأ الشخصية الرائية المتكلمة بخطأ ما تخيلته هو صوت عمر، ولو اعتمد رؤية الراوي لقال: (في ذلك الوادي المعتم كانت النار موقدة خلف الخيمة وكان عمر يتحرك فبدا لي من بعيد – آنذاك– كبقايا دخان تغادر التنور).

وقد يتحايل الراوي الشخصية[2] المعتمد على السرد الآني في وصف ما لا يمكن أن يصل إليه عن طريق الحواس وهو يجلس في مكان ثابت ببعض المكيفات، ومن ذلك: "**في هذا الصباح الأول تناولنا الفطور في الوادي. جلسنا في شبه دائرة. فرش بشير خرقة قماش على الرمل. ووضع إبريق الشاي والأكواب وكسر الخبز اليابس، ثم جلسنا في ظل الخيمة ... خط الظل الآن يبعد أمتاراً فقط عن جانب الخيمة. وبالاقتراب منه يمكن للمرء أن يشعر باللفح. وخيل إلي لو**

---

[1] اعتبر حسن بحراوي هذه العبارات مستنسخات اعتذارية يلجأ إليه الرائي عند غياب ما أطلق عليه مسمى (الوسائط)، ويعني بها المستلزمات الضرورية لـ(الوصف المبأر) بتعبير جنيت، ومن أهم هذه المستلزمات احتلال الرائي الواصف مكاناً عالياً، وقرب المسافة، وتوفر النور الكافي للرؤية. واعتبر بحراوي غياب أحد هذه المستلزمات من قبيل الخلل الذي ليس له من وظيفة إلا الوظيفة التخريبية التي تجعل الملفوظ الوصفي في هذه الحالة عرضة للمغالطات وأخطاء التقدير بحسب تعبيره.

ويرى العمامي أن ما عدّه بحراوي خللاً ما هو إلا حيلة يلجأ إليها الرواة للإيهام بالواقع، إذ لا يوصف إلا ما يمكن لشخص بشري أن يراه لو كان في الظروف نفسها التي وصفت فيها الشخصية الروائية المبأر. فاضطراب الوصف في هذه الحالة وغياب الدقة والوضوح يبررهما تفويض الرؤية إلى شخصية مشاركة، وهي بحكم مشاركتها لابد لها أن تتأثر رؤيتها بغياب بعض تلك المستلزمات.

–ينظر كل من: محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص37، 38، وحسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990، ص181ــ 188.

[2] يرى بعض النقاد السرديين أن ثمة فرقاً بين مصطلحي (الشخصية الراوية) و(الراوي الشخصية)، "فالشخصية الراوية عون متكفل بسرد حكاية يشملها نص سردي معقد، ويدرجها الراوي أو الراوي– الشخصية بوصفها إحدى شخصيات القصة وذلك قبل أن تتكفل بوظيفة عون راو (Instance narratrtrice) ... أما الراوي – الشخصية فهو العون الذي يتكفل بسرد حكاية شاملة أو وحيدة، وهو مضمَّن في الحكاية (Homodiiegetique) وراوٍ قبل أن يكون شخصية، وليس له من سبيل إلى كلية المعرفة"

–محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص83.

**أنني مشيت خطوات إلى الجانب الآخر من الوادي لرأيت قرص الشمس كبيرا لامعا كفوهة ينسكب منه الماء المصهور"** (ص143).

فبما أن الراوي الشخصية لم يبارح مكانه فقد اعتمد على التوقع المبني على سابق معرفة في إمكان الشعور بلفح الشمس عند الاقتراب من خط الظل، وعلى التخيل عند وصف قرص الشمس الذي لا يتيح مكان الإدراك للشخصية رؤيته.

**- الرائي متنقلاً في المكان:**

إن كان بمقدور الرائي أن يحتل موقعاً ثابتاً للرؤية، فيمكنه بالمثل أن يحتل موقعاً متغيراً "فيكون الرائي تبعاً لذلك متحركاً متنقلاً، فتحضر الموصوفات في النص تبعاً لحركة تنقله واتجاهه"[1]. وهذا كان شأن الراوي الشخصية في رواية "التابوت": **"كان المكان خاليا. التفت نحوي "بشير". لم تكن عندي رغبة في الكلام. تركته. أدرت له ظهري وأكملت جولتي ... كان واديا عميقا متعرجا تحيط به من الجانبين سلسلتان من الجبال العالية السوداء القاتمة ... رأيت الخيمة بوضوح. كانت هيكلا خشبيا مربعا مصنوعا من ألواح الخشب ... على يمين الخيمة بزاوية منحرفة ناحية الغرب كانت هناك دائرة منتظمة رسم محيطها بأحجار كأحجار المواقد ... في المساحة الضيقة على يسار الخيمة كانت هناك سيارة واقفة ... ذهبت خلف الخيمة ... كان تعرج الوادي الرملي خلف الخيمة مغطى بالظل أيضا ... تابعت خطواتي ... أكملت دورتي حول الخيمة ثم دخلتها. كانت تفوح برائحة الرمل والعرق ... عدت إلى حيث يجلس "بشير""** (ص121-125).

بدا الراوي الشخصية حريصاً عند أول جولة له في المكان الجديد على تزويد القارئ بكل تفاصيل المكان الذي ستدور فيه أهم أحداث الرواية، وقد حرص في هذا المشهد الذي امتد على مدى أربع صفحات على نسبة الرؤية له شخصية لا

---

[1] محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص93.

راوياً فلا يصف شيئاً إلا عندما تقع عليه حاسة من حواسه. ولعل من أهم القرائن على رؤية الشخصية معلني التمهيد والختم لإدراك الشخصية اللذين تمثلا في هاتين العبارتين: (أدرت له ظهري وأكملت جولتي، وعدت إلى حيث يجلس بشير) حيث تمثل العبارة الأولى معلن بداية الرؤية والثانية ختمها.

وباعتبار أن مسؤولية وصف المكان مناطة هنا بالراوي شخصية؛ حيث إن "موضوعة الشخصية الغريبة عن المكان المستخدمة ذاتاً للتبئير لا تنطبق إلا على أول شخصية رئيسة تظهر على مسرح الأحداث"[1]، وليضع المتلفظ أو الرائي المتلقي في قلب الحدث ويوفر له الفرصة "ليألف البيئة الجديدة بوصفها المسرح المتوقع لجل الأحداث المباشرة، ويتيح له مناسبة توقع بعض الأحداث اللاحقة"[2]، لكل ذلك حرص على وصف الأمكنة بدقة شديدة فبدا وكأنه يرسم خارطة لها مستخدماً الكلمة أداة لهذا الرسم، والتنقل وسيلة ليستكشف القارئ الأمكنة معه. ولعل من أهم الأمكنة التي تم تبئيرها بدقة (وادي الحطب) الذي سيشهد حدثاً مهماً هو حدث قتل الناقة، يقول: "**خرجت معهم (يقصد بشير وجمعة، ولذا كان الصحيح أن يقول معهما) ورأيت الوادي. تجولت بين جذوعه المائتة، والأغصان المهشمة المتناثرة، ورأيت مواضع أقدامي فوق تربته التي تشبه رمل البحر.**

**كان علينا قبل أن نصل وادي الحطب أن نسير في عنق الوادي الملتوي من موقع الخيمة إلى مكان انفتاحه على الفضاء الواسع المنبسط ثم التوغل عبر هذه المساحة حوالي نصف ميل في مواجهة سلسلة الجبال المنقسمة على نفسها إلى مجموعتين متفاوتتي القمم واللون، ثم الانحراف يساراً تاركين المجموعة الجبلية التي ينتصب الجبل الأملس في منتصفها تقريباً ...**" (ص211، 212).

---

[1] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص24.

[2] المرجع نفسه.

وهكذا بدا الراوي وكأنه قائد عسكري يرسم خارطة حربية لأرض المعركة إثر التجول فيها وقبل بدئها.

ولا غرو أن سرعة الحركة والتنقل عادة ما تتحكم في دقة الوصف المبأر، فيبدو الوصف سطحياً دون التركيز على التفاصيل. ومن الأمثلة على ذلك وصف المتكلم لـــ(وادي الحطب) ذاته أثناء مرور العربة التي تقلهم إلى المنطقة التي سيرابطون بها عقب وصولهم للمنطقة الحدودية، وإشارة السائق للمكان: "**عبرت السيارة واديين قبل أن تهبط إلى واد آخر غريب. كان مشهد هذا الوادي صادماً. لم يخطر لي أن أرى هذا الكم من الأشجار اليابسة في قلب الصحراء ... سارت العربة بين الأشجار الميتة حينا ثم خرجت إلى الصحراء مرة أخرى. وتوارى وادي الحطب**" (ص95).

وإن بدا الراوي في المقاطع السابقة يرسم صورة للأمكنة مستخدماً الرؤية الخارجية، معتمداً الموضوعية إلى حد ما، فإن رؤيته في جل الرواية لم تكن موضوعية بل كان تبئيره للأمكنة محملاً بذاتيته فلا تنطق الرؤية إلا بانفعالاته إزاء ما يرى، يدل على ذلك كثرة الذواتم، ومن ذلك وصفه للساحة الإسفلتية في بداية الرواية: "**بدا المكان موحشا. فقط فلول سراب الظهيرة تلمع وتتراقص كجنيات الجحيم وهن يقمن عرس العذاب الأبدي**" (ص85)، ووصفه لداخل الطائرة إثر صعوده لها: "**اشتعل خطان في سقف الطائرة بضوء أصفر كلون القيح ... كان جوف الطائرة أشبه بتابوت طويل رقدت فيه مئات الجثث التي شرعت تفيق من رقدة الموت**" (ص60).

وكما حرص الراوي المشارك على تبئير الأمكنة حرص أيضاً على تبئير الشخصيات، باعتبار هذا العنصر الحيوي من أهم مكونات السرد التي لا يتم السرد بدونها، فكيف تمت الرؤية؟

- **تبئير الشخصيات:**

تصنف الشخصيات المبأرة في "التابوت" صنفين: الأول شخصيات تنتمي إلى حاضر الحكاية، والثاني شخصيات تنتمي إلى ماضيها، ولعل أهم الشخصيات التي تنتمي إلى الحاضر هي شخصية: بشير وزيدان وجمعة، أما أهم الشخصيات التي تنتمي إلى الماضي فهي: بتول (زوج المتكلم)، وأبوه، وأمه، وجاره عبد العزيز. فكيف تم تبئير الصنفين من قبل المتكلم أو الراوي الشخصية؟

**1. تبئير المتكلم للشخصيات التي تنتمي لحاضره:**

مثلما كان المكان محط نظر المتكلم واهتمامه كانت الشخصيات كذلك، وباعتبار أن المتكلم غريب عن الشخصيات غربته عن المكان، وباعتماده السرد التزامني كان تبئيره للشخصيات يسير حسب ترتيب ظهورها على مسرح الأحداث وبالأخص حسب ظهورها أمامه كشخصية مبئرة، فأول شخصية التقاها المتكلم هي شخصية بشير: "**قال لي أحدهم وأنا واقف في الطابور أترقب وأحجب رأسي وعيني بقبعة ضخمة**

- **إنك تبدو كمحارب قديم من الحرب العالمية الثانية..ها..ها..ها.**

**التفت إليه بدا كمسخ كئيب كريه**" (ص37)، "**التفت إليه ورمقته بطرف عيني. كان وجهه مسودا كظيما، تطفو عليه ظلال غريبة. ويسيل العرق من وجهه في مسارب صغيرة شفافة جارية. أدركت ابتسامته في نهايتها. لمحتها تختفي في ظلال وجهه وسواد أسنانه كما يختفي الجنود في بطون الطائرات المعتمة**" (ص44)، ثم شخصية زيدان: "**نظرت حولي في نوع من الارتياع الصامد (كذا). رأيت نسخة من لون الجبل تطلي وجه أحد الجنود. جندي أسمر نحيل معنا في العربة. لم ألحظ وجود هذا الجندي أثناء ركوبنا. لم أهتم كثيراً بالأمر. ولكن ما شدني هو تطابق لون بشرته مع لون الجبل الأملس**" (ص96،

97)، وأخيراً جمعة: "**نظرت إلى الفتى الذي شتمني ... بجانبه امتد جندي (كذا) آخر له وجه مستطيل وشارب دقيق طفق يتحرك ويثرثر وحده**" (ص119).

فكل ما استرعى انتباه الراوي الشخصية في هذه الشخصيات عند اللقاء الأول ملامحها الخارجية فجاءت الرؤية خارجية لا تتجاوز مكان الإدراك وزمانه.

وإن كان الراوي هنا محكوماً بكونه شخصية مشاركة في الحكاية ليس بمقدورها أن ترى أبعد مما تنقله الحواس، وليس باستطاعتها التغلغل في دواخل الشخصيات، فإنه استطاع أن يرسم صورة لدواخل الشخصيات في ذهن المتلقي عبر وسيلتين: الأولى عن طريق الخروق السردية، والأخرى عن طريق رصد حركة الشخصيات وما تقوم به من أعمال وما يصدر عنها من سلوكيات.

**أ- الخروق السردية:**

يرى جنيت أن السرد بضمير المتكلم، أو التماهي بين الراوي والبطل في أي عمل قصصي لا يستتبع ألبتة التبئير على البطل، بل على العكس من ذلك؛ إذ ليس للراوي هنا أي مبرر ليفرض الصمت على نفسه فيحتفظ بالأخبار التي حصل عليها بعد اكتمال الحكاية بما أنه غير ملزم بذلك، والتبئير الوحيد الذي عليه أن يراعيه يتحدد بالقياس إلى خبره الحاضر بصفته راوياً، وليس بخبره الماضي بصفته بطلاً، فالخيار متروك له لاعتماد أحد التبئيرين: التبئير على البطل، أو التبئير على الراوي، ولو لجأ إلى الخيار الأول فإن جنيت يعد ذلك من قبيل النقصان؛ لأن الراوي باعتماده التبئير على البطل يضطر للاحتفاظ بالأخبار التي حصل عليها بعد اكتمال الحكاية والتي يرى أنها أساسية لتفسير الكثير من الأحداث، وأن يقتصر في سرده على الأخبار التي يحصل عليها وهو يعيش الحكاية لحظة وقوع الحدث[1].

---

[1] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص208، 209.

ومن الواضح أن راوي "التابوت" الداخلي قد التزم إلى حد كبير بهذا التقيد المبالغ فيه، فغدا التبئير المهيمن على السرد هو التبئير على البطل، وغدت رؤية الشخصية لا الراوي بكل قيودها الحقلية وجهلها المؤقت هي المتحكمة في سرد الحكاية.

وباعتبار أن الشخصية تقع في مستوى أدنى من المستوى الذي يحتله الراوي حتى ولو كان الراوي هو نفسه الشخصية المروية، حيث إن راوي اليوم هو بطل الأمس، باعتبار ذلك فإن جلّ النقاد السرديين قالوا باستحالة نفاذ الشخصية الرائية إلى أفكار الشخصيات الأخرى، وقد خالف آلان راباتال رأي سابقيه إذ يرى أن الشخصية الروائية، أسوة بالبشر، يمكن لها أن تنفذ إلى أفكار الآخرين ودواخلهم وإن بصفة حدسية[1]: "**كان بشير يتململ في رقدته المحشورة بين الجنود والحقائب وهو ينظر إلى الصحراء الواسعة ويجرع الماء من البرميل، وأشرب معه.**

**بدا بشير محزونا. هكذا أوحت ملامح وجهه الكظيمة وعيناه المسلطتان على تقلصات الأضواء وتتابعات المشهد**" (ص82، 83).

فالراوي هنا لم ينفذ إلى دواخل الشخصية المبأرة نفاذاً يقينياً، وإنما استطاع من خلال رصد ملامحها الخارجية أن يرى حزنها.

إن قرائن الرؤية أو التبئير –كما يرى جنيت– هي التي يجب أن نؤول بها ومن خلالها ذلك الولوج والانفتاح على الشخصيات الأخرى غير الشخصية الرئيسة في القصة[2]، والتي يلجأ إليها الراوي عندما يعتمد الرؤية الخارجية التي يمكن له باعتمادها النفاذ إلى دواخل الشخصيات، كما يحدث عندما يحاول راوي "التابوت" النفاذ إلى نفسية زيدان: "**كنت أفكر في زيدان. رأيت وجهه البارحة**

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص57.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص212.

**كظيما، راغبا عن الكلام. عندما وصلوا من جولتهم كان يمشي مأخوذا بحالة ما. يسير خلف الرهط الذي اصطاد الناقة مطأطأ الرأس. حدست أنه غارق في نوبة مؤثرة. كنت أخشى هذه الحالات التي تنتاب زيدان. أمور أراها ربما وحدي تشع في عينيه تصيبني بالتوجس"** (ص297). ويقول في محاولته للنفاذ إلى دواخل جمعة: **"كان جمعة ينحني وسط الدخان ويمد الجمر بمزيد من صفقات الهواء ... بدا لي شبحه مخيفا ... على ضوء الجمر وألسنة اللهب التي تتطاول فجأة لتأكل الدهن المتساقط خيل إلي أنني لمحت شيئا مخيفا في عينيه. شيء ما، رأيته من بعيد. لمع لوهلة. ثم غطته سحب الدخان. تعبير بارد لا يعرف الرحمة"** (ص289، 290).

إن تواتر بعض الألفاظ والمكيفات من أمثال: (بدا، وحدست، وربما، وخيل ...)[1] تمنح الفرصة للراوي أن يقول على سبيل الافتراض والتخمين ما لا يستطيع تأكيده دون الخروج الصريح عن نمط الرؤية الخارجية المعتمد من قبله، إذ يمكن له من خلالها المرور من رؤية خارجية إلى رؤية داخلية بطريقة لا يكاد يُتفطَّن لها. وفي هذا الصدد يحذر راباتال مما ساد من اعتقاد في وجود تعارض تام بين الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية، ويرى أن هذا الاعتقاد خاطئ، وقد دعم رأيه بقول تودروف عند حديثه عن امتداد الرؤية: "والواقع أن الرؤية الخارجية المحض، أي التي تكتفي بوصف أفعال لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل وأي تدخل من فكر (البطل- الفاعل)، لا توجد أبداً في حالة خام وإلا أدت

---

[1] يطلق روجر فاولر على هذه الكلمات أو العبارات مسمى (كلمات التغريب estrangement)، ويرى أن وجود هذا النوع من الألفاظ في النصوص السردية ناتج عن تبني الراوي الرؤية الخارجية في وصف دواخل الشخصيات ومكنوناتها من المشاعر والأحاسيس والأفكار، دون أن يكون في مقدوره التيقن من صحة ما يقول، وهذه الوضعية الخطابية ينسبها الروائي إلى راويه عندما تكون لديه بعض الأسباب الجمالية التي تدفعه لادعاء البراءة والابتعاد.

- ينظر: روجر فاولر: اللسانيات والرواية، مرجع سابق، ص142.

إلى اللامعقول ... لا يتعلق الأمر إذن بتقابل بين الداخلي والخارجي بل بدرجة حضور الخارجي"[1].

ولكن راوي "التابوت" الداخلي وإن اعتمد شفرة التبئير الخارجي واستطاع في كثير من الأحيان النفاذ إلى دواخل الشخصيات دون أن يؤثر ذلك تأثيراً واضحاً على الشفرة المنتقاة لكون النفاذ حدسياً ولو كان عمق الرؤية ممتداً، فإن المحلل للرواية تواجهه صعوبة عندما تنقل لنا القصة فور وقوع الحدث ودون أي تحايل أفكارَ شخصية أخرى غير الشخصية الرئيسة في أثناء مشهد تكون الشخصية الرئيسة حاضرة فيه، ومن ذلك: "**اليوم هو اليوم الموعود الذي سنرجع فيه إلى مدائننا البعيدة. لقد سبقنا جمعة عائدا في تابوت وقال الضابط أن الجنود الجدد سيحلون مكاننا اليوم. ولكن زيدان خاض مغامرة أخرى هائلة بعيدة عن الصحراء. يخر بجسده النحيل على الأرض. يسجد. يسكن. يهمد قليلاً، ثم يشرع جسده في الاهتزاز. ينشج كشيخ ضرير. تحلق روحه في سماء مجهولة ليس بها شمس حارقة أو رائحة دم أو سم. يظل ساهما في عروجه المحزون حتى تأتيه الإشارة الغامضة بالجلوس ... يرى الناقة تهرول بين المرتفعات وتلتفت. تستقر نظرات عينيها الكبيرتين في عمق نظرته. تلتصق النظرتان في شعاع خفي ويسري في أوصاله نواح وأنين. يشعر بروحه تذوب في النور. تموت حركة الأشياء وتفنى الأضداد حوله ... حالة امتزاج تام مع ذلك الطائر الطاهر المأسور داخله ...**" (ص337، 338).

فالشخصية الرئيسة استطاعت في هذا المشهد النفاذ إلى دواخل شخصية أخرى هي شخصية (زيدان) نفاذاً يقينياً دون أي وسيط ظاهر ودون أي تحايل. ولكون الخبر في هذا المشهد يفرض فكرة السرد المباشر الذي ينقل فيه المشهد حال

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص64، وتزفيطان طودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص52، 53.

وقوعه ودون وساطة فيمكن اعتبار هذا التحول عن الرؤية الخارجية المعتمدة من قبل الراوي إلى الرؤية الداخلية من قبيل الزيادة أو الإفشاء السردي الذي هو نوع من الخرق السردي "يقوم على اجتياح لوعي شخصية من الشخصيات في أثناء حكاية تحكى عموماً بتبئير خارجي"[1]، والتي بموجبها نستطيع البرهنة على أن الراوي في "التابوت" استطاع خرق حدود النسق أو الشفرة التي اعتمدها في الرؤية، وذلك بأن تجاوز حدود التبئير على البطل لا إلى حدود التبئير على الراوي وهذا أمر متوقع، بل تعدى ذلك ليعتمد في مثل هذا المشهد الرؤية الداخلية على شخصية من شخصيات الرواية، وهذه الزيادة –كما يرى جنيت – لا تنحصر بحال من الأحوال في خبر الراوي، بل هي زيادة لابد أن تسند إلى "الروائي العليم"[2].

وقد تخرق الشخصية الرائية أو المبئرة في رواية "التابوت" شفرة الرؤية عندما تقوم بتصوير مشهد لشخصية أخرى لا تكون هي حاضرة فيه فتترصدها وتطّلع على ما يعتمل في ذهنها من أفكار وما ينتابها من مشاعر وأحاسيس، ويمكن أن يتحقق ذلك في هذا المشهد: "**في الغد استيقظ زيدان باكراً (كذا). كانت تباشير يوم جديد من أيام الخريف في الصحراء قد كست السماء بذلك اللون الأزرق المشع. وكانت هناك نجمتان كبيرتان لا تزالان تومضان رغم مسحات الضوء الكليل. التقط منخراه بقايا عبق الشواء. ركود مقزز شعر به زيدان وهو يمشي في إفاقته المحزونة ... وقف متأملاً. تقاطر الماء من الصفيحة المثقوبة وشعر بها تنقر سطح قدميه. نظر إلى قطعة اللحم ... وجدها شرائح رقيقة بها ثنيات. مد يده اليمنى. تحسس قطعة كبيرة بحجم قبعة مفرودة. ألفاها بدأت تجف. وشعر بطبقة رقيقة تتمسح بأصابعه ... تزاحمت في أنفه رائحة الشواء المقززة مرة**

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص207.

[2] المرجع نفسه، ص215.

**أخرى. أحس بها حادة ... كان واقفا وحده في الوادي الراكد ... ظل زيدان يسبح مع نفسه ومع رؤى القدر. دفن عظام الناقة ولم يدفن الثعلبين. ثم ذهب يتوضأ"** (ص290– 295).

بداية هذا المشهد توهم أن الراوي الشخصية قد استبدل التبئير على البطل بالتبئير على الراوي: "**في الغد استيقظ زيدان باكرا**"، كما توهم بأن الراوي الداخلي (الشخصية المحورية) هو من تولى فعل الرواية، ولعل ما يعزز هذا الوهم وقوع هذا المشهد بين مقطعين تولى فيهما (المتكلم/ البطل) هذا الفعل. المقطع السابق: "**الصحراء بواقعها المتفلت جعلتني أشعر يوما بأنه (جمعة) يؤنس وحشتي بانفلاته وتمرده وجنونه**" (ص290)، واللاحق: "**الثعلبان الميتان أرداهما رصاص جمعة في الليل ... أفقنا على صوت الرصاص ... وسمعت أحدهم يطلق سبابا ... مكثت دقائق يقظا ثم طواني النوم**" (ص295، 296). وقد حاول المتكلم تأكيد هذا الوهم عندما أسند فعل دفن عظام الناقة إلى نفسه في المشهد السابق: "**وأخرجت (ثعالب الصحراء) عظام الناقة التي دفنتُها بعد أن فرغوا من العشاء البارحة**" (ص292).

ولكن ما يدفعنا إلى اعتبار ذلك وهماً هو قدرة الراوي الشخصية على الإدلاء بمعلومات لم يدركها ولم تروَ له لاحقاً، والدليل على ذلك عدم وجوده في المكان الذي وجدت فيه الشخصية المبأرة: "**كان واقفا وحده في الوادي الراكد**". أضف إلى ذلك قدرته على النفاذ إلى دواخل الشخصية المبأرة نفاذاً يقينياً ودون أي وسيط وهو ما ليس بمقدوره الوصول إليه حتى وإن استبدل التبئير على البطل بالتبئير على الراوي. وهذه الزيادة أو فرط الخبر تجبرنا على نسبة الصوت هنا إلى راوٍ خارجي عليم.

وأما الرؤية فعلى الرغم من أن هذا المشهد قد اشتمل على قرينتين من أهم قرائن وجهة نظر الشخصية (زيدان)، وهما –حسب راباتال– فعل الإدراك وفاعله

التركيبي والدلالي من أمثال: (التقط منخراه بقايا عبق الشواء، وشعر بها تنقر سطح قدميه، نظر إلى قطع اللحم، تحسس قطعة كبيرة، وأحس، وشعر ...إلخ)، على الرغم من ذلك فإن المتلقي يجد نفسه إزاء رؤية الراوي وليس الشخصية؛ فـ(زيدان) هنا مبأر أكثر من كونه مبئراً، فقد ولج الراوي إلى دواخله مصوراً ما ينتابه من مشاعر وهواجس. وتوسلُ الراوي في هذا المشهد الرؤية الداخلية للنفاذ إلى دواخل الشخصية المبأرة (شخصية زيدان) يدل على اعتماده شفرتين للرؤية، وهذه الازدواجية في الرؤية هي ما يطلق عليه النقاد السرديون "التبئير المزدوج"[1].

وإن استطاع الراوي الداخلي النفاذ إلى دواخل الشخصيات في بعض الأحيان عبر الخروق السردية التي تجاوز فيها شفرة التبئير المعتمدة من قبله، فإن رصده لأفعال الشخصيات وسلوكها كان كفيلاً في كثير من الأحيان بأن يقدم للمتلقي صورة واضحة عن دواخلها. فكيف تم له ذلك؟

**ب- سلوك الشخصيات وأفعالها:**

يرى بعض النقاد السرديين "أن الأفعال قرائن دالة على الطبع والمزاج"[2]. وقد اهتم الراوي الشخصية في رواية "التابوت" برصد حركة الشخصيات وسلوكها، ومن ثم استطاع أن يمنح المتلقي صورة عن دواخلها، فبشير المرح الذي يستغرب الآخرون مرحه أحياناً: "**ابتسم (بشير) وسط غيمة الدخان..!**

**استغربت مرحه. كان يدندن وهو يغسل بقية الأواني ويراقب النار الصباحية**" (ص127)، "**شربوا جميعا وقضموا الخبز اليابس وثرثر بشير كثيرا.**

**نظرت إليه وهو يقفز حافيا ويغني بصوت عال ويعدنا بعصيدة لذيذة**" (ص258) -يتحول في أحيان أخرى إلى الصمت والحزن، يقول الراوي المبئر: "**غاص بشير في صمته. في عينيه الضيقتين تتطاحن رؤى وأفكار**" (ص83)،

---

[1] التبئير المزدوج هو: "تزامن تأبيرين (كذا) مختلفين في قص واقعة أو موقف معين".
-جيرالد برنس: المصطلح السردي، مرجع سابق، ص67.

[2] محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، هامش (3)، ص157.

**"ظل بشير صامتا يحدق بعينين شبه مغلقتين إلى قرص الشمس الأحمر المتراقص فوق قمم الجبال"** (ص97).

بل قد تعتوره الحالتان في الوقت ذاته وفي المشهد نفسه: **"مضى بعض الوقت في هذر سخيف أثاره جمعة ولاقى هوى في نفس بشير ... كتم بشير محاولة للضحك، وظهرت تعابير أخرى في جبهته ... اغتم محيّا بشير رغم لطخة ضوء الشمس التي هبطت إلى وجهه وصدره. حسبت أنه سيتوقف عن الحديث ولكنه استمر يتكلم. أخذت نبرته دفقا جديدا خافتا ... قهقه جمعة بصوت عال. ولم أملك إلا الابتسام. ولكن بشير غرق في الصمت"** (ص222).

تدعوه نفسه لارتكاب الأخطاء والذنوب **"ظل بشير صامتا ثم شرع يدندن بطريقة غير التي كنت أسمعها من قبل. كنت أرى أكثر من نصف وجهه وهو يغني بصوته المنخفض. جلبت الريح التي تجوب القمم رائحة فمه. شممت الكحول. الكحول الذي تولد في البرميل المملوء بعصير وقشور العنب وأجنحة الذباب الذي دفنه في الغرفة الصخرية وأنضجته الشمس والحرارة المدفونة في الرمل"** (ص317)، ثم لا يلبث أن يندم وتعتريه المخاوف من لعنات الشيخ الأسمر: **"قطع بشير لحنه السابح في رائحة الكحول، وتحركت شفتاه:**

- **لقد رأيت الشيخ البارحة في الحلم.**
- **الشيخ؟**
- **نعم. الشيخ الأسمر. جاءني في الحلم.**

**اعتقدت أنه يهذي. ولكن تقاسيم ابتسامة ارتسمت على وجهه شبيهة بتلك التعابير التي تكسو وجوه الأطفال قبل أن يشرعوا في البكاء"** (ص318).

فبشير يبدو موزعاً بين ميول نفسه ورغباتها التي لا تنفك تأمره بالسوء، وبين مخاوفه من غضب الشيخ الأسمر ولعناته التي لابد وأن تقتص من المذنبين.

أما زيدان فهو الورع المتدين: "**خرج (زيدان) بقيت في سريري ثم خرجت. رأيته يصلي العصر على البلاط أمام عنبر الجنود**" (ص41)، "**مكث زيدان وقتا يتابع انزياحات الشمس في السماء ليحدد اتجاه القبلة حتى اطمأن إلى جهة معينة**" (ص156).

يجيد المهن البدوية ويخدم الجماعة: "**صنع لنا أول خبز حقيقي في الصحراء. عجن الدقيق بيده السمراء وأوقد النار في التنور. ثم لم تلبث أن فاحت الصحراء برائحة الدقيق المحروق الشهي**" (ص157).

يحب الأرض ويعشق الفلاحة: "**منذ أيام ملأ زيدان أحد صناديق الفاكهة الفارغة بالرمل، ودفن فيه ثمرة بطاطا مقطعة. غطى القطع بالرمل وترك تلك النتوءات السوداء الصغيرة بارزة، ثم سقاها بالماء. ظل أياما مواظبا على رشها بالماء الثمين. اكتسب الرمل الشبيه برمال البحر لونا آخر نديا. ثم تفتقت البروزات الصغيرة. انشقت الكتل الصغيرة عن وريقات خضراء ملفوفة متراكبة. ظلت تتفتح حتى صارت أوراقا خضراء يانعة. نمت وتسامقت حتى تظلل الصندوق كله بالغصون والأوراق**" (ص293).

وأما جمعة فهو الجندي الذي وكأنه انبثق من الصخور لصلابته وانعدام رحمته: "**خرج من بين الصخور جندي عاري الرأس حافي القدمين، يمشي نحونا، ويحمل في يده اليسرى صفيحة قديمة. بدت فارغة. كان يمشي ويحرك يده الأخرى. وكان سرب متفرق من الذباب يتبعه**" (ص131).

لا يرى إلا وهو يمتشق بندقيته ويطلق النار: "**ما إن شاهد جمعة السيارة تعبر الوادي متقدمة نحونا حتى أرقد بندقيته على الصخرة التي يختبئ خلفها وأطلق النار في طلقات متوالية عنيفة**" (ص141)، "**استمر جمعة يحشو الرصاص ذو الرأس النحاسي اللامع. يضغط على جسم الرصاصة بأصابعه. تنزلق داخل المخزن مصدرة صوتا خشنا**" (ص222).

لا يعرف الرحمة والشفقة، ولا يجيد إلا القتل والتنكيل: "**أقبل علينا ذات صباح ملثما مثل رجل صحراء حقيقي. كنت نائما، وعندما أفقت على صيحاته، كان يحمل على حربة بندقيته أفعى مقطوعة الرأس تقطر بالدم الأسود. لعنته في سري ...**" (ص253، 254)، "**عندما عدت أجر صفيحة الماء الفارغة كان جمعة قد قطع ذيلي الثعلبين ونقعهما في صحن كبير ملأه ماء وملحا. وذهب يجر الجثثين ليدفنهما في مكان ما، في الوادي ... جاء جمعة أدخل يديه في الماء. انتقلت بعض حبات الرمل من يديه إلى الصحن. وأخرج الذيلين يتقاطر منهما ماء أحمر**" (ص298).

وهكذا ومن خلال رصد سلوك الشخصيات وأفعالها يمكن للقارئ التكهن بدواخلها، فبشير صاحب النفس اللوامة التي ترتكب الخطيئة ثم تندم وتعود، وجمعة صاحب الروح العدائية والنفس الأمارة بالسوء الذي لا يتوانى عن القتل ولو لمجرد القتل، وأما زيدان فصاحب النفس المطمئنة التي تستنكر الرذيلة وتعشق الأرض.

هذه السلوكيات التي تصدر عن الشخصيات ويسترمزها القارئ ومن ثم يؤولها تختلف من وجهة نظر جنيت عن الزيادة التي تمثلها الخروق السردية، إذ يقول: "لا ينبغي الخلط بين **الخبر** الذي تقدمه حكاية مبأرة **والتأويل**[1] الذي يطلب من القارئ أن يؤوله به (أو يؤوله به دون أن يطلب منه ذلك)"[2]. فمجموع سلوك الشخصيات وما يؤوله القارئ استناداً لهذا السلوك يعد من الزيادة الضمنية، و"هذا الإفراط في الخبر الضمني حول الخبر الصريح يؤسس مجموع لعبة ما يسميه بارط **القرائن**[3]، والتي تشتغل أيضاً في التبئير الخارجي"[1]، ومن ثم فالحكاية بتعبير جنيت "تقول دائماً أقل مما تعلم، ولكنها تطلع غالباً على أكثر مما تقول"[2].

---

[1] التشديد من الكاتب.

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص208.

[3] التشديد من الكاتب.

وإذا احتاج الراوي الشخصية إلى هذا التحايل في وصف الشخصيات التي تنتمي إلى حاضره، فكيف أمكن له تبئير الشخصيات التي تنتمي إلى ماضيه؟

**1. تبئير المتكلم للشخصيات التي تنتمي إلى ماضيه:**

أهم الشخصيات التي تنتمي إلى ماضي الراوي الشخصية – كما سبق التنويه– هي: زوجه بتول، وأمه، ووالده، وجاره عبد العزيز. وإذا كان تبئير الراوي الشخصية للشخصيات التي تنتمي إلى حاضره سار – كما تبين لنا– حسب ترتيب ظهورها أمامه باعتباره الشخصية الرائية أو المبئرة، فإن تبئيره للشخصيات التي تنتمي إلى ماضيه سار حسب ظهورها على مسرح ذاكرته إن صح التعبير. فأول شخصية ظهرت عبر مسارب الذاكرة هي (بتول) التي ودعها الراوي الشخصية في اليوم الذي وقف فيه مع الجنود على الساحة الإسفلتية، وقد بدت صورتها واضحة لقرب المسافة بين زمن الرؤية وزمن التذكر: "**تركت الشرفة تطفو عليها غمامات الدخان الراكدة ودخلت الغرفة. كانت مطفأة. قليل من الضوء الشاحب**

---

– فرق بارت في إطار حديثه عن أصناف الوحدات الوظيفية بين القرائن والمخبرات، إذ اعتبر القرائن مدلولات ضمنية دائماً، تستلزم نشاطاً تفسيرياً لفك رموزها، ومن ثم اشترط على القارئ للقدرة على فك الرموز أن يتعلم كيف يتعرف على الطبائع والأجواء. أما المخبرات فهي على عكس ذلك تماماً، حيث تمثل معطيات خالصة ودالة بشكل مباشر، وليس لها، في مستوى القصة على الأقل، أي مدلول، وعليه فهي لا تستلزم للتعرف عليها أي نوع من أنواع المعارف؛ لأنها تقدم إليه معرفة جاهزة. ومن ثم فوظيفة المخبرات ضعيفة مقارنة بالقرائن، ولكنه رغم ضعفها ليست منعدمة، إذ تستخدم في كثير من الأحيان لتأصيل حقيقة المرجع وتجدير الحكاية في الواقع، وهي بالتالي تمتلك وظيفة لا جدال فيها، ليست على مستوى القصة فقط بل على مستوى الخطاب أيضاً.

–ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص18.

وقد جعل معجم السرديات من القرائن أحد صنفي المؤشرات، حيث قسم المؤشرات إلى صنفين: المؤشرات بحصر المعنى ويقصد بها القرائن، والمخبرات. حيث تحيل الأولى على طبع أو شعور أو جو أو مزاج أو فلسفة. كما أن لها مداليل ضمنية تفرض على القارئ أن يفككها ليتعرف على تلك المضامين، وهي وحدات دلالية محض، لأنها تحيل على مدلول لا على عملية، أما المخبرات فوظيفتها تكمن في التعريف ورسم المكان والزمان وتقديمهما للقارئ.

–ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص364.

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص208.

[2] المرجع نفسه.

**يركد أيضا في جوها المكدود. طالعني جسد بتول الرشيق الملفوف في الغطاء الخفيف. ارتعدت أعماقي بشيء غير مفهوم. خيل إلي أن رؤية شخص نائم شيء غريب. تقدمت نحوها بخطى وئيدة. انحنيت عليها. لم تفق. ذرات عرق أو بقايا دموع كنثار من عطر ساحر تملأ جبهتها ووجنتيها وشفتيها، يتجمع النثار المسحور على أديم جلدها الأبيض في حبيبات صغيرة مثل مسحوق الفضة"** (ص29).

في هذا المقطع الذي يرتد فيه الراوي الشخصية إلى الوراء، أي إلى الزمن الذي يسبق لحظة انطلاق السرد ينفصل المتكلم عن المتلفظ، أو الراوي عن الرائي، فـــ(الشخصية البطل) هي من يرى، و(الراوي الشخصية) هو من يتكلم، فالرؤية للأولى، والصوت للآخر. وهكذا تتأكد حقيقة ما ذهب إليه راباتال من أن دراسته للرؤية وإن اقتصرت على أعمالٍ السردُ فيها بضمير الغائب، فإنها صالحة للتطبيق، وبالآليات نفسها، على أعمال ضمير السرد فيها ضمير المتكلم المفرد؛ وذلك لأن الانفصال بين المتكلم والمتلفظ – كما يرى– ممكن أيضاً في هذا الضرب من ضروب السرد وأنماطه[1].

وإن كان "توفر مناسبات الإدراك في مستوى الحكاية يتيح في مستوى الخطاب إمكانية تمثيل هذا الإدراك"[2]، فإن راوي "التابوت" الداخلي حرص على أن يوفر مثل هذه المناسبات، فالبطل في المشهد السابق يودع كل ما يرتبط معه برابط بما في ذلك زوجه، ولحظات الوداع تدفع المودع إلى تأمل كل ما حوله ليكون له زاداً له في غربته: "**بدت لي حزينة في نومها. بعد قليل سأودعها. سوف أركب الحافلة وأتوجه إلى المعسكر أجرجر حقيبتي الممتلئة بأشياء كثيرة. ملابس داخلية، وبذلة جيش احتياطية، وركام آخر من الذكريات**" (ص29).

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (1)، ص20.

[2] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص22.

وعلى الرغم من أن هذا المشهد استعادي، فإن الراوي استطاع أن يجعل منه مشهداً حياً، وبدا وكأنه يُعرَض عرضاً مباشراً، ولا أدل على ذلك من استعماله هذه العبارات: "**بعد قليل سأودعها. سوف أركب الحافلة...**"، حيث بدا فيه وكأن البطل هو المتكلم. ولعل مرد ذلك أن الراوي يعيش هنا ما أطلق عليه جنيت "**تشوة التذكر**"[1]، التي تلغي المسافة الزمنية بين المشهد وعرضه، أو بين القصة (بتعبير جنيت) والمقام السردي، ومن ثم لم تستتبع تلك المسافة أي مسافة صيغية بين القصة والحكاية، وهي بالتالي لم تستتبع أي نقص أو إضعاف للإيهام بالمحاكاة[2].

وإن كانت مناسبات الرؤية أو التبئير "ليست حكراً على الشخصية المبئرة، فإنها تصبح محيلة إلى هذه الشخصية إذا ما أردفها الراوي بما يدعم نسبتها إليه دونه"[3]. فبتول لم توصف في المشهد السابق إلا عندما دخلت الشخصية/ البطل الغرفة وطالعه جسدها وهي نائمة: "**دخلت الغرفة ... طالعني جسد بتول**" (ص29)، وينتهي الوصف كذلك بمجرد مغادرة الشخصية للمكان: "**تركتها نائمة وتسللت بهدوء. عدت إلى الشرفة**" (ص35). وهذان الحدان، أي معلنا البداية والنهاية، يبرهنان على أن الشخصية هي التي ترى وليس الراوي.

وإن أمدّنا الراوي بتفويض أمر الرؤية للبطل، الذي هو نفسه في زمن مضى، بصورة عن (بتول) ليلة سفره وهي نائمة، وخلق له المناسبة للبدء بعملية الإدراك، فقد أمدنا بصورة أخرى لها وهي يقظة في الليلة ذاتها، وبالطريقة نفسها: "**وقفت أمامي "بتول" كتمثال دافئ. كانت خافضة الرأس والإيمان. شعرها البني القصير الأملس المنحدر حتى كتفيها العاريين لم تفارقه نضرته. زادته أشعة الشروق**

---

[1] التشديد من الباحثة.

[2] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص183.

[3] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص22.

**الكليلة المتسللة للشرفة لمعانا غريبا. انسدل جفناها إلى أسفل في هدوء أليم ..."** (ص36).

لقد استطاع الراوي من خلال تقنيتي الصوت والرؤية أن يزود متلقي خطابه بالصفات الخَلْقية والخُلقية لـــ(بتول) كما يراها، فهي من الناحية الأولى: "**جميلة رائعة. تبدو في أحيان كثيرة مثل حورية من الجنة ببياضها المورد المؤلم وعينيها الضاحكتين الحلوتين ومشيتها التي تشبه رفيف الملائكة**" (ص32)، ومن الناحية الأخرى: "**كانت "بتول" رائعة تستقبل جنوح نفسي واضطرابها وتشظيها المؤلم بنفس هادئة مستبشرة. أركن إليها دائما في ليالي الصيف وأيامه القائظة. أختفي في أعماقها كما تختفي العصافير في التفافات أوراق الشجر السامق أمام شرف منزلي الأمامية**" (ص92، 93).

ومما ينبغي التنبيه إليه هنا أن الراوي لا الشخصية قد تكفل في المقطعين السابقين بالصوت والرؤية، خلافاً لما سبقهما من مقاطع كان فيها الراوي هو المتكفل بفعل الرواية والشخصية بفعل الرؤية.

وإن كانت بتول أول شخصية تظهر من خلال تقنية الاسترجاع، وعبر شاشة الذاكرة فإن والدي الراوي/ البطل كانا ثاني شخصيتين ظهرتا، حيث استدعى حاضر السرد ظهورهما. وقد تبدت صورتهما غير واضحة المعالم والصفات؛ إذ تم تركيز الراوي على وصف أفعالهما لا هيئتهما، وكأنه أراد أن يقول أن الأمومة والأبوة عمل وتضحية لا شكل وهيئة: "**كان أبي يرجع من الصحراء في عربة كبيرة ... تقف العربة أمام البيت وينزل أبي. ينزل معه أشخاص آخرون. ينزلون بعض الصناديق والحقائب مع أبي ... يميل أبي بجسده على العربة، يتحدث قليلا مع الرجال ثم يضحك. وأتمنى أن ينتبه إلى الصناديق الباقية في صندوق العربة لينزلها هي الأخرى. يعود أبي بجسمه لانتصابه ثم تمضي العربة. يشير لها أبي**

**بيده وأرى ظهره عريضا كبيرا ... ويبدأ في إدخال صناديقنا، وتأتي أمي من الداخ (كذا) ...**

**تنزل أمي الإبريق من فوق الجمر، وتضعه على أرض السجادة ... تمد أمي يدها وتسكب الشاي، فيما أبي يرمي حبات اللوز الأخضر داخل فمه ..."** (ص47- 49).

يصف الراوي في المقطع السابق أفعال والديه لا شخصهما، ولهذا فقد تعمّد أن "يقصي ملفوظات الكينونة (Enonces detre) والصفات التي تعتبر من أدوات الوصف المخصوصة ويحل محلها ملفوظات الفعل (Enonces du faire)"[1]، وقد اعتمد الراوي صيغة الفعل المضارع في الوصف، وباعتبار أن هذه الصيغة وردت في سياق سرد أحداث مضت وانقضت فهي لا تدل على الحال لا محالة، بل على الماضي. ولعل لجوء الراوي لاعتماد صيغة المضارع كان بهدف "بعث ما انقضى من أحداث في الحاضر، حاضر القراءة. فيتوهم المتلقي أنه يرى ويسمع ما كان"[2]

وإن بدت صورة الوالد في المقطع السابق في عيني الطفل الذي يرى ظهر والده "**عريضا كبيرا**"، ويصور فرحته بما يجلبه له من الصحراء حسب اعتقاده، فقد بدت صورة أخرى له وهو يشتغل في ورشته وقد غدا الطفل شاباً: "**وبعد شهور أخرى دخلت الجامعة ودخلت ورشة أبي.**

**كان أبي يلبس بذلة من قطعة واحدة، تعتصر بالوسخ وزيت السيارات، ينحني أو يرقد تحت السيارات العاطلة، يعالج أشياء. ثم يقوم جذلا. بعد حلول الليل وشروع المصابيح في اللألأة يذهب إلى حوض الماء في الركن. يغسل يديه ... ثم يغلق الورشة ونعود إلى البيت"** (ص148، 149).

---

[1] محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص80.

[2] المرجع نفسه.

وكما نقل الراوي –فيما تقدم– صورة ضبابية للأم تصف الأفعال لا الهيئة، فقد نقل صورة أخرى لها تبدو أوضح في معالمها من الصورة الأولى، وقد التقط لها هذه الصورة وهي تحتضر: "**أذكر أن أمي عندما بدأت تحتضر كان وجهها متقلصا ورماديا. كان جفناها متغضنين جدا، ينسدلان ويرجعان في بطء. كانت عيناها كجمرتين مطفأتين ... نظرت ناحيتي وافتر الوجه الشقي عن ابتسامة ميتة. أرجعت رأسها. وشرعت تشهق. تلوت قليلا على نفسها وانتفضت نفضتين. وخيل إلي أن يديها شرعتا ترتعشان تحت الغطاء ... ماتت أمي وانطفأ معها ذلك البريق. وبقي فمها مفتوحا، وددت ساعتها لو عرفت على وجه ما كيف يكون شعور المرء وهو يلتقط أنفاسه (كذا) الأخيرة**" (ص62).

ولعل الصورة الثالثة والأخيرة التي أمد الراوي الشخصية متلقي خطابه بها عن الشخصيات التي تنتمي لماضيه هي صورة جاره (عبد العزيز)، وقد كان استحضار الراوي لهذه الصورة –كما الصور السابقة– ليس لذاتها وإنما خدمة للمضامين التي سعى لطرحها. فقد استنهض حاضر السرد تجربة الانتحار التي عاشها عبد العزيز: "**شعور الغبطة والتعاسة، والتطلع إلى معرفة مجاهيل الغيب، وما دفنته السنون في تيارها الجارف منذ الأزل، والأحلام. كل هذه الأشياء تذكي هواجس الإنسان وتجعلها تتوهج مثل جمر. تحرقه ويتأمل ويحاول الهروب. يبحث عن لحظة الطمأنينة المجردة عن المعالم والحدود. ويبحث دون توقف عن اللحظة الخالدة ...**

**جاري "عبد العزيز" الذي شنق نفسه بحث عن لحظة خلوده في رحاب الموت**" (ص195، 196).

ومن خلال تضمين هذه القصة التي تعالج جانباً من جوانب القصة الرئيسة التي طرحها الراوي في النص، وهي قضية الحياة والموت –يزود الراوي المتلقي بصورة عن عبد العزيز تبين التحول الذي طرأ على شكله بعيد محاولته الانتحار:

**"زرته مرتين في المستشفى. كان وجهه مزرقا قليلا وكانت عيناه تطرفان بشحوب. لم أستطع رؤية مكان حزة الحبل"** (ص196).

وربما توقع الراوي أن يتساءل المروي له عن السبب الذي دفع بعبد العزيز للانتحار، فنقل بالأسلوب المباشر الحوار الذي دار بينهما قبل أيام من محاولته تلك، حيث سلط الضوء على الحالة التي اعتورت الشخصية وأدت بها لاقتراف ذلك الفعل. وخلال نقل الراوي الداخلي للحوار تقاسم الصوت مع الشخصية (عبد العزيز)، واضطلع هو بتنظيم الحوار، وبتبئير الشخصية في الوقت ذاته: **"قال لي يروي قصته وهو يشعل سيجارته وقد أسند ظهره إلى سيارته العتيقة:**

- **لقد وصلت البارحة من العاصمة. ولا أخفي عليك إنها كانت رحلة مثيرة ومتعبة. ولكنك تعلم أن ما من شيء في هذه الحياة يأتي سهلا أبدا إلا لأولئك الذين يولدون وفي أفواههم ملاعق من ذهب كما يقال.**

**ولم تخف عن ملاحظتي نبرة الحزن والقلق التي تغلف صوته. وقفت. وهممت بالكلام ولكنه استطرد:**

- **إن الآلام العظيمة في هذه الحياة هي جزء من قدر قادر كتب علينا أن نعيشه كجزء من واقع حياتنا فوق هذه الأرض ...**

**وأضاف في شطحة عجيبة:**

- **عندما ترى عزيزا لديك ينهشه المرض وقد أصبحت عيناه عميقتين. عندما تراه يتألم ولا تملك له نفعا. صدقني إن الله يصبح حينئذ في نظرك ربا غامضا. ولن تجد صدى كبيرا للإيمان يجوب أعماقك المظلمة.**

**وغشيت وجهه سحابة داكنة من الحزن. وأصبح صوته أشد خفوتا وهو ينظر بعينين ثابتتين إلى دخان سيجارته المتصاعد ..."** (ص197، 198).

يروي الراوي الشخصية في حاضر السرد ما وقع في الماضي، وهو في هذه الحالة الصوت السردي الذي تكفل بفعل الرواية، ولكنه في نقله لهذه القصة، أو

للحوار الذي دار بينه شخصية لا راوياً وبين عبد العزيز أفسح المجال لصوت الشخصية أن يظهر في المساحة العظمى من الحوار، في حين تكفل هو بعملية تنظيم الحوار وتبئير عبد العزيز، وبذا، ومن خلال الخطاب المنقول بالأسلوب المباشر، جعل الراوي الفرصة سانحة للشخصية لتبرز "لا بوصفها شخصية فاعلة ومفكرة فحسب وإنما خاصة بصفتها شخصية متكلمة"[1].

تبين من خلال العرض السابق أن الراوي الداخلي استطاع من خلال تبئير الشخصيات التي تنتمي لحاضره، والأخرى التي تنتمي لماضيه أن يرسم في ذهن المتلقي صورة، مختلفة في درجة الوضوح، لكل منها، فهل استطاع أن يرسم صورة لذاته؟ وما مدى وضوح هذه الصورة؟

**2. تبئير الذات:**

كان أول ظهور للشخصية الراوية –كما سبق التنويه– في الصفحة التاسعة عشرة من الرواية، وقد قام فيها بتقديم ذاته: "**كنت واقفا أزحف مع الطابور وأجر حقيبتي. كانت عيناي مرهقتين وتدمعان. صور مشوشة تتجمع على أطرافهما. أشياء حارقة. تتحرك. تصل عقلي فتغوص فيه مثل الإبر. رأسي يمور. تأتيه الأصوات المخلوطة بحمى النهار فائرة تتغلغل في تجاويفه، ثم تتمدد وتنفلق في ضراوة كأنها أشياء ثقيلة تنفجر داخله ... القيظ ولمعان المكان وسطوة الصيف وفكرة الحرب، كل هذه الأشياء جعلتني أرقب الواقع المتضخم اللاهث أمامي وحولي وورائي كأنني أتابع كابوسا بشعا**" (ص19).

بدأ الراوي الداخلي المشارك من خلال هذا المقطع في رسم صورة ذاته فتكفل بفعلي الرواية والرؤية، وصيّر من نفسه ذاتاً للتبئير وموضوعاً له في الوقت نفسه. وإن لم يستطع هذا الراوي بحكم طاقته المحدودة لكونه شخصية من الشخصيات المشاركة في الرواية من التغلغل في دواخل الشخصيات الأخرى المشاركة له في

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص45.

الحكاية إلا بواسطة، فقد أتيحت له الفرصة هنا وفي مساحات كبيرة من الرواية لتبئير ذاته، فكان المبئر والمبأر في الوقت ذاته، وقد استطاع بهذا رسم صورة واضحة عن دواخله وما يعتمل فيها من أفكار، وما ينتابها من أحاسيس ومشاعر، كما تمكن من خلال الذاكرة أن يمد متلقي خطابه بسجل حافل عن حياته منذ الطفولة وحتى لحظة الاستعداد للسفر للجنوب: "**رأيت صورا كثيرة تنطلق في ممرات عقلي وتتوارى كما تتوارى الأطياف، ثم تبعث أخرى. تلاحقت الصور والأصوات. رأيت حياتي القديمة. شاهدت الدنيا التي ظلت تؤرقني وتعذبني. فتح باب هائل في سراديب ذاكرتي المنهكة. رأيت تلك القوى تنهض وتفتح أبوابا أخرى وصور أخرى. أنا واقف ألاحق ذاكرتي. أرى بصري يتابع في رهبة سيرة نفسي ...**" (ص84).

وإن استطاع الراوي الداخلي من خلال استبطان الذات والرجوع إلى الذاكرة أن يرسم للمتلقي صورة واضحة عن حياته الماضية التي كونت شخصيته، فقد استطاع أن يزوده بما يكنه من مشاعر للشخصيات التي تعرف عليها في حاضره: "**شعرت بأن وجوده (بشير) معي سيمدني ببعض الأنس والصبر وأنا أواجه مصيري منذ دخولي الخدمة العسكرية**" (ص127)، "**قال (زيدان) فكرة أرعبتني ... ظللت ساهما أتابع صوته المجلل بالوقار والقدرة. مضى يشرح فكرته على نحو جعلتني أنظر إليه كعارف حقيقي**" (ص177)، "**طريقة جمعة في التفاعل مع الواقع كانت مزرية. منذ أن كان يثرثر في صندوق العربة التي تحملنا وهي في طريقها إلى هنا، وإفاقته في اليوم التالي لوصولنا وأنا أحمل نحوه حقدا معينا مكبوتا. إلا أن المصير الذي جمعنا هنا جعلني أصدق أنه قد يساهم على نحو ما في زيادة شعوري بالتفاعل الإيجابي مع سير الأيام في الصحراء**" (ص296، 297).

استطاع الراوي الداخلي في "التابوت" إذن من تمكين متلقي خطابه من أخذ صورة واضحة المعالم عن دواخله من خلال التبئير الداخلي للذات. والسؤال هنا: هل مكّن هذا الراوي المتلقي من التقاط صورة لملامحه الخارجية مماثلة لصورة دواخله؟

تبدو الصورة المادية للراوي الداخلي باعتباره شخصية من شخصيات الحكاية باهتة الملامح؛ إذ لا نكاد نعرف عن هذه الصورة إلا حالة رجله: "**استقمت واقفا. شعرت بمفاصلي تحتك ببعضها كمفاصل باردة صدئة لآلة من حديد. أرجعت ذلك إلى الحديد الذي يخترق عظم فخذي ...**

**الحديد المغروز في العظم فوق ركبتي كان حدثا هاما (كذا) في حياتي ...**" (ص23).

وإن تبين في الفصل الثاني من الدراسة أن النقاد رأوا أن الشخصية المشاركة في الأحداث ليس بمقدورها أن ترسم صورتها المادية إلا إذا خُلقت لها أو خلقت لنفسها وضعية ملائمة لتكون ذاتاً للتبئير وموضوعاً له، كأن تقف أمام مرآة أو صفحة ماء أو بلّور، فإن الراوي الداخلي في "التابوت" خلق لنفسه هذه الوضعية، ولكنه لم يستغلها لإبراز صورته المادية بل تحول عن هذه الصورة إلى دواخله فبأرها مصوراً المشاعر التي انتابته عندما رأى وجهه منعكساً في المرآة: "**تظرت إلى وجهي في المرآة وسط الضوء الأحمر. رأيت وجهي غريباً كأنه وجه إنسان آخر. حدقت إلى نفسي الباهتة. لم أر شيئا. هل أنا الشخص ذاته الذي أراه في المرآة؟. هل هذا الشكل الآدمي الذي يقف يحملق أمام السطح العاكس هو أنا؟. المرآة لا تبين شيئا. إنها لا تظهر داخلي.**

**إنها لا تظهر وجه "بتول" الساكن في سريرتي وضميري. ولا تبين صورة أمي المعلقة في غرفة مكتبي ببيتي، ولا مشهد موتها. ذكرياتي وأحلامي لا أراها ولا أرى داخلي. داخلي غور بعيد لا يظهر منعكسا في المرآة. في داخلي عوالم**

**وأسرار لا يعرف سرها أحد .. نفسي بئر مظلمة مجهولة القرار ليس لها جدران أو قعر**" (ص330، 331).

خلق الراوي الشخصية في المقطع السابق الوضعية الملائمة ليبئر هيئته، فخلق بذلك أفق انتظار للمتلقي ليعرف ملامح الشخصية المحورية في الحكاية، ولكنه ما لبث أن كسر هذا الأفق بأن انصرف عن تبئير ذاته ظاهرياً إلى تبئير دواخله؛ وكأنه أراد من ذلك أن يبين وجهة نظره في أن ما يميز الإنسان داخله لا هيئته، وأن ما تظهره المرايا لنا هو القشور لا اللب، والغلاف لا الجوهر، وأن الجسد في حقيقته ليس إلا "**تابوت ... تابوت من نوع آخر يتحرك .. نحمله على أكتافنا دون أن ندري**" (ص74)، وهو عباءتنا اللحمية التي قدر لأرواحنا أن ترسف داخلها (ص209).

مما سبق يتبين أن إيكال فعل الرواية والرؤية لشخصية مشاركة في الأحداث يعد قيداً يمنع الراوي عند محاولة الإيهام بواقعية ما يروى من الحرية المطلقة التي من الممكن أن يتمتع بها الراوي الخارجي، حيث لا يمكن للراوي الشخصية أن يصف إلا ما يقع تحت طائلة حاسة من حواسه، ولا يمكنه أيضاً أن يستبطن دواخل الشخصيات الأخرى المشاركة له في الحكاية إلا بواسطة، وإن كان من المشروع له استبطان دواخله. كما لا يمكن لهذا النوع من الرواة أن يعرف عن ماضي الشخصيات المشاركة له في الحكاية إلا ما تتفوه به عن نفسها، أو ما تتفوه به شخصيات أخرى لها علاقة سابقة بها، وهذا ما دفع راوي "التابوت" الداخلي – فيما يبدو–لمشاركة فعل الرواية مع راوٍ خارجي، فكيف تعامل هذا الراوي مع تقنيتي الصوت والرؤية؟ وهل كان السبب المذكور هو السبب الوحيد لتلك المشاركة؟

## 2. الراوي الخارجي في رواية "التابوت":

تقاسم فعل الرواية في "التابوت" – كما تبين سابقاً- راويان، أحدهما راوٍ داخلي باعتباره شخصية من الشخصيات المشاركة في الحكاية، والآخر خارجي لا تمثله أي من الشخصيات. وقد تولى هذا الراوي سرد قصة الشيخ الأسمر وقبائل الجن، وماضي كل من زيدان وبشير، وقصة صيد الناقة. فهل اختلفت طريقة سرده لكل قصة من هذه القصص؟

### 1. قصة الشيخ الأسمر وقبائل الجن:

تعد هذه القصة من القصص المؤطَّرة[1] في النص، وهي قصة تقوم على الأسطرة، وتدور أحداثها حول إحدى الشخصيات التاريخية (الشيخ الأسمر)، وقد رويت هذه الأسطورة بضمير الغائب على لسان الراوي الخارجي ومن منظور إحدى الشخصيات الرئيسة وهي شخصية (بشير)، فاشترك الاثنان في تقديم القصة، الأول بصوته، والثانية بوعيها وإدراكها.

ولعل ما دفع الباحثة إلى الاعتقاد بأن قصة الشيخ الأسمر إنما رويت من منظور (بشير) ومن خلال وعيه، إذ لم يصرح النص بذلك، ما تبرزه الفصول التالية من الرواية، وخاصة الفصل الموسوم بـــ(بشير) -كما سيتبين لاحقاً- عما تحمله هذه الشخصية من معتقدات حول الشيخ، ومن رهبة وخوف من غضبه ولعنته. وقد تم إدراجها في القصة الإطار[2] لتسهم في تفسير كثير من أفعاله وردود فعله اتجاه كثير من الأحداث في القصة الرئيسة.

---

[1] القصة المؤطَّرة عند النقاد السرديين "هي كل قصة تحويها قصة أخرى". ويطلق السرديون على القصة الحاوية للقصة المؤطَّرة مصطلح القصة الإطار. وغالباً ما تكون القصة المؤطَّرة وظيفية "وهي ليست استطراداً بقدر ما هي عنصر من العناصر المكونة للقصة التي تحويها".

ـــ ينظر: محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص338.

[2] القصة الإطار (Recit cadrel Frame Narrative) هي: "القصة التي تتضمن قصة أو أكثر. وقد سميت إطاراً لأنها تؤطر غيرها بحضورها في موطنين على الأقل هما البداية والنهاية".

ـــ محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص334.

قام الراوي الخارجي بنقل قصة الشيخ الأسمر مع قبائل الجن عبر وعي بشير بالاستناد إلى ما رواه الأسلاف: "**الأسلاف يقولون إن الجن هجر الشمال والمدن الممتدة على ساحل البحر منذ قرون. ركن إلى البيد الموحشة واستوطن الوديان البعيدة وشعاب الجبال النائية المرشوقة في بطن الصحراء كقلاع جبارة من حديد**" (ص98)، وبذا تم نقل القصة في درجتين من السرد متباينتين. مرجع السرد في الأولى الراوي الخارجي الذي قام بنقل ما انتهى إليه من روايات عن الشيخ الأسمر، وأما الثانية فمرجع السرد فيها إلى أعوان سرد غير محددين، ورد ذكرهم بصيغة الجمع هم (الأسلاف) و(الأهالي)، و(كثيرون)، و(بعض المعتدلين)، وإلى هؤلاء استند الراوي الخارجي في روايته للقصص، مكتفياً بإيرادها كما وصلت إليه، دون ترجيح إحداها على الأخرى رغم تباينها: "**قال الأهالي إن القصف العنيف قضى تماما على الزعيم الأعظم لقبائل الجن ...**

**ولكن كثيرون يصرون على أن هذه القصة ناقصة، وغير دقيقة ...، حيث يؤكدون أن أسلافهم كانوا يقولون إن الزعيم الخفي لم يقتل أثناء الهجوم الكاسح للغيمة وقصف الجبل ...**

**غير أن حشدا آخر من الأهالي ممن حضروا الواقعة يصرون على ...**" (ص105، 106).

يقف الراوي الخارجي فيما ينقل من أقوال وروايات متباينة حول قصة الشيخ الأسمر وقبائل الجن – كما تبين في المقطع السابق- خارج الحيز الزماني والمكاني والفكري للشخصيات المشاركة في القصة، ويقف متلقي خطابه في الوقت ذاته بجانبه، فيغدو للشخصيات عالمها الخاص، وللراوي عالمه المغاير والبعيد عن عالمها، ويبدو الراوي بذلك في صورة الناقل لكلام الآخرين ورؤيتهم الخاصة، لا الناقل لما يراه هو مباشرة، ومن ثم يصبح للأحداث راويان، هما: (الأهالي)، و(كثيرون)، (وحشد آخر من الأهالي) من ناحية، والراوي الخارجي

الذي يقوم بنقل رواية هؤلاء للقصة من ناحية أخرى، وهذا مما يجعل من السرد سرداً تابعاً أو لاحقاً للحكاية، ومن بناء السرد في هذه القصة بناء قائماً على ثلاث درجات سردية. وهذه الدرجات هي: الأولى درجة الراوي الخارجي-الغفل، والثانية درجة الرواة المشاركين في القصة أو الشاهدين على أحداثها، ثم تأتي الدرجة الثالثة لتكشف عن الشخصيات الفاعلة نفسها. ومن هنا يمكن الاعتقاد بأن لأحداث هذه القصة المؤطَّرة ثلاثة فواعل هم: فاعل أصلي هو الشخصيات التي عاشت الأحداث وشاركت فيها، وفاعل آخر صاغ هذه الأحداث صياغة كلامية بطريقة صادقة أو مشكوك في صدقها، وهو في أغلب الأحيان الأهالي، وفاعل ثالث وأخير هو الراوي الخارجي الغفل الذي ينقل كلام الأهالي ويعرضه وفق رؤيته[1].

وإن ظهر الراوي الخارجي في كثير من المواضع من القصة في صورة الراوي الغائب عما يروي، والذي يكتفي بدور الناقل للأحداث التي رواها الآخرون، فإنه في بعض المواضع يظهر في صورة من شهد الأحداث فنقلها كما رآها وبكل تفاصيلها: "**جاء البناء (كذا) المهرة مرة أخرى، شيدوا صحنا واسعا حول الضريح، ورصفوا أرضيته بالأحجار اللامعة الصقيلة، وأحاطوا السور بعرائش من الزهور المتسلقة والورود الخلابة، وغرسوا أكثر من ثلاثين فسيلة من أجود أنواع النخيل، كبرت بسرعة وأعطت للمكان بهاء وجلالا عظيمين. وازدادت مهرجانات الجمعة تألقا وازدهارا**" (ص118).

تكفل الراوي في المقطع السابق بفعلي الرواية والرؤية فكان الراوي والرائي في الوقت ذاته، ولكنه قد يسلم في بعض المواضع الرؤية لشخصيات الحكاية فيغدو هو المتكلم وهي الرائي أو المتلفظ: "**مكث الأهالي يمدون رقابهم خارج نوافذ بيوتهم المعتمة على امتداد الليل حتى طلعت ملامح الإصباح الأولى. لم ير**

---

[1] استعانت الباحثة في هذا الجزء من التحليل بما ورد في كتاب "الراوي والنص القصصي" لعبد الرحيم الكردي، مرجع سابق، ص152.

**أحد منهم الشيخ ذاهبا إلى الجامع لصلاة الفجر كما دأبت العادة، ولكنهم رأوا السماء الزرقاء الداكنة المشعشعة قليلا بضوء الفجر ساكنة ثم تتعرى شيئا فشيئا من الغيوم حتى أصبحت لامعة كصحن كبير معتم ...**" (ص103).

يمكن تقسيم هذا المقطع إلى قسمين، وقد انتهيا إلينا معاً عن طريق الراوي أو المتكلم، ولكن ما يميز القسم الثاني من الأول هو أن الإدراك فيه ينسب إلى الأهالي، أي إلى راءٍ منفصل عن الراوي، أو متلفظ منفصل عن المتكلم بتعبير راباتال، وهذا الرائي الذي لم ينطق بأي كلمة هو ما يطلق عليه علماء السرد المتلفظ أو المبئر أو المدرك، وأطلق عليه العمامي مسمّى (المتكلم الصامت)[1].

يبدو مما تقدم أن الراوي الخارجي حاول في نقله لقصة المعارك الدائرة بين الشيخ الأسمر وقبائل الجن التي أدت في نهاية الأمر إلى مقتل الشيخ أن يظهر في لبوس الراوي المحايد الذي يكتفي بنقل مختلف الروايات دون أن يفاضل بينها، غير أن إمعان النظر في طريقة النقل يظهر أنه يشكك في معظم الروايات ولذا نراه غالباً ما يعتمد صيغة البناء للمجهول في عملية الإسناد: "**يقال إن جيشا من فتيان الجن الأقوياء المتحمسين للحرب وغير الراضين بالهزيمة المبكرة أغار على أطراف القرية ...**" (ص99)، "**قيل إن الفتاة البكماء التي وجدت مخنوقة في حقل الزعتر خلف بيوت القرية قد عرفت بطريقة ما؛ ما يدبره الزعيم الخفي الأعظم لقبائل الجن ...**" (ص102)، "**ويقال إن الزعيم الخفي أصدر أوامره باغتيالها (الفتاة البكماء) أكثر من مرة ...**" (ص103)، "**ويقال إن الزعيم الخفي بعد أن تحقق له النصر بقتل الفتاة البكماء الطاهرة طمع في تحقيق نصر أكبر وهو القضاء على الشيخ نفسه ...**" (ص103). ويرجح بعضها الآخر فيسندها تارة إلى من حضر الوقائع من الأهالي: "**غير أن حشدا آخر من الأهالي ممن حضروا الواقعة يصرون على زعيم الجن (كذا) لا يمكنه هزيمة الشيخ بهذه**

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الذاتية في الخطاب السردي، مرجع سابق، ص155.

**الطريقة غير القابلة للتصديق ...**" (ص106)، ويسندها تارة أخرى إلى بعض المعتدلين من الأهالي: "**ولكن مع مرور الزمن ظهرت قصة أخرى روج لها بعض المعتدلين بين الأهالي وصدقها الكثيرون مع مرور الزمن. ومفادها ...**" (ص107).

وإن بدا الراوي مشككاً في معظم الروايات ومرجحاً لبعضها، فإن سبب اختياره أن يسرد جميع الروايات لا المرجح منها، على ما يبدو، هو رغبته في أن يظهر بمظهر الراوي الثقة، إضافة إلى محاولته إضفاء هالة من الضبابية والغموض على القصة الأسطورة.

**2. ماضي زيدان:**

تولى الراوي الخارجي مهمة الكشف عن ماضي زيدان الذي لم يكن في مقدور الراوي الداخلي باعتباره شخصية من الشخصيات المشاركة في الأحداث أن يتولى هذه المهمة وهو لم يتعرف على زيدان إلا في حاضر السرد. وإن تولى الراوي الخارجي مهمة الصوت، فقد تولت الشخصية، موضوع السرد في هذا الفصل، مهمة الرؤية بعد أن تولى هو أمرها في المشهد الأول مبئراً الفضاء الذي عاشت فيه الشخصية وتشربت منه معتقداتها: "**ينبجس الماء في عين الشرشارة من شقوق ضيقة في الصخر. يخرج مرقرقا من باطن الأرض متخللا الصدوع الصخرية العميقة ...**

**الماء السخي الخارج من شقوق الصخر صنع حياة أخرى في عين الشرشارة ... مساحات كبيرة من السهول الممتدة غذتها جداول الماء البطيئة، ونفثت فيها سحرا عجيبا. تكاثفت أدغال من أشجار اللوز، والرمان، والمشمش، والخوخ، والتفاح**" (ص159).

يتبنى الراوي الخارجي بعد هذا المشهد الصامت رؤية الشخصية، ويعتمد نمط الرؤية المصاحبة فلا يرى إلا ما تراه الشخصية، ولا يعلم عنها أكثر مما تعلمه

هي عن نفسها، فتساوى بذلك معها في درجة العلم، وغدا مجرد صوت ينقل ما تراه الشخصية وما تفكر به، وبذا كثرت الأفعال التي تدل على إسناد فعل الرؤية للشخصية دونه: "**وقف زيدان يخوض في الطين. كان واقفا في مجرى الماء. نظر إلى سرب كبير من عصافير المساء ... مسح الحقل المزروع ببصره. رأى الماء يسيل بين الأعواد الخضراء ... تابع زيدان الحزمة الأخرى من الأنغام ...**" (ص160)، "**في استدارته وهو يشرف على الحقل تحته لمح بطرف عينه ضوء المصباح ... والتقط منخراه رائحة روث. أدرك أنه يقترب من حظيرة الماشية. ثم التقطت أذنه صوت الشياه وهي تزوم**" (ص162).

يخلق الراوي، كما تبين في المقطعين السابقين، مسافة بينه وبين الشخصية المروية باستخدامه ضمير الغائب في إنجاز عملية السرد، ولكن هذه المسافة تضيق بتبني الراوي رؤيتها، وهذا التبني يُصيّره راوياً أو متكلماً، ويصيرها في الوقت ذاته رائية أو متلفظة.

وإذا كان إسناد الرؤية للشخصية يتطلب – كما تبين سابقاً- من الراوي أن يخلق المناسبة التي تكفل إسناد الرؤية لها دونه، فقد يراوغ الراوي فيحاول في بعض المواطن أن يوهم متلقي خطابه بانتزاعه الرؤية من الشخصية عن طريق تأخير التصريح بالمناسبة: "**قبل أشهر، كانت النجوم تومض في السماء الشاتية في بقع مختلفة متباعدة، بينما تسبح في الجوانب المظلمة سحائب غامقة حجبت الأضواء القادمة من أغوار الكون. حجبت السحب النجوم. اختفت السماء من أمام ناظريه مع استدارته. ترك النافذة مفتوحة وخطا نحو الباب ...**" (ص161).

بداية المقطع توهم أن من تكفل بفعلي الرواية والرؤية هو الراوي الخارجي الغفل، وذلك لغياب أي شخصية يمكن أن تنسب لها الرؤية دونه، وبذا يظهر الراوي أمام متلقي خطابه بهيئة من نقض العهد الذي عقده بينه وبين الشخصية في تكفله بفعل الرواية وتكفل الشخصية بالرؤية، ولكن هذا الوهم سرعان ما يبدده

الراوي بمعلن النهاية الذي يتمثل في استدارة الشخصية الذي تسبب في اختفاء السماء عن نظرها، وإعلان الراوي عن ترك الشخصية للنافذة المفتوحة وتوجهها للباب. فتركُ النافذة هو تصريح بأن الشخصية كانت تقف أمامها، وكونها مفتوحة دلّ على أن المجال كان سانحاً للشخصية لترى السماء، كما أن تصريح الراوي باختفاء السماء من أمام ناظري الشخصية مع استدارتها دلّ على أنها كانت تنظر إليها، ومن ثم توقف وصف السماء بمجرد استدارة الشخصية.

ولما كانت الشخصية محدودة الطاقة لا يسعها أن ترى إلا ما لا يتجاوز حواسها، فقد كان الراوي حريصاً وقد تبنى رؤيتها أن يوفر لها الشروط أو اللوازم التي تمكنها من إتمام الرؤية: "**في الظلام وفلول الأضواء الشاحبة رأى ثمار الرمان تتدلى من فوق الأغصان الندية. لا تزال الثمار صغيرة ...**" (ص162)، "**بعد أن أتم نزول الربوة، وهبط إلى السهل واشتدت كثافة الظلام، حرص على أن يتبع الطريق الضيق بين حقول الشعير ... أظهرت علامات الفجر مساحات الشعير المزروعة. مروج من أعواد خضراء داكنة رقيقة بطول إصبع كست الطين الفائح بالماء ...**" (ص164).

باعتبار أن زيدان (الشخصية الرائية) كان يتجول في الحقول في الظلام فقد استطاع الراوي بعبارتي: "**فلول الأضواء الشاحبة**"، و"**علامات الفجر**" أن يوفر أحد أهم شروط إنجاز عملية الرؤية وإسنادها إلى الشخصية وهو القدرة عليها، التي تتأتى "في حالة الوصف البصري، من توفر موقع مناسب شفاف ومضاء إضاءة كافية إما بنور طبيعي أو اصطناعي"[1].

وقد تستعيض الشخصية عن الرؤية البصرية عند عدم توفر شروطها بالحدس أو بالمكيفات التي يمكن من خلالها إسناد الرؤية لها دون الراوي: "**اجتاز بركة صغيرة من مياه الأمطار. سار بجانبها ثم وقف. عندما اكفهر سطح البركة قليلا**

---

[1] محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، مرجع سابق، ص89.

**عرف أن سحبا أخرى داكنة تعبر الفضاء الآن. حدس أن المزيد من مياه السحب لا يزال معلقا في السماء وقد يهطل في أية لحظة. ظل واقفا. خشخش الصمت. شيء ما يسري في الحقل. لا شك أنها الفئران ...**" (ص163).

تكفل الراوي في هذا المقطع كما في بقية المقاطع بأمر الصوت، وفوض أمر الرؤية للشخصية فتكلم بلسانه، ورأى بعينيها. وباعتبار أن الشخصية لم تكن تنظر إلى السماء لتصف حالها، فقد اعتمدت على سطح البركة في معرفتها أن سحباً داكنة كانت تعبر الفضاء أثناء اجتيازها لها ووقوفها بجانبها، وعلى الحدس في اعتقادها أن المزيد من مياه السحب ما يزال معلقاً في السماء، كما أن تبني الراوي لرؤية الشخصية منعه من أن يهبّ لنجدتها فيحدد فاعل الخشخشة يقينياً، وبذا نراها وقد اعتمدت التخمين في معرفتها بأن الفاعل هو الفئران. وهذه العبارة "**لا شك أنها الفئران**" يمكن أن تنسب للشخصية صوتاً ورؤية.

من هنا يتبين أن الراوي الخارجي الغفل لم يكن في تسليطه الضوء على ماضي (زيدان) سوى صوت، حيث فوض أمر الرؤية، إيهاماً بالواقع، للشخصية نفسها فتبنى رؤيتها، ولم يظهر رائياً إلا في نقله لحركات الشخصية وأفعالها الظاهرة فاعتمد الرؤية من الخارج التي لم يتولّ أمرها إلا "ضماناً لترابط الأحداث ووضوحها وليتمكن القارئ من الفهم"[1]، ومن ذلك: "**وقف زيدان يخوض في الطين. كان واقفا في مجرى الماء**" (ص160)، "**قبل الزوال بقليل وصل زيدان إلى طرابلس، ركن سيارته بين زحام السيارات في سوق الثلاثاء ولم ينزل فورا. ظل دقائق يداه على المقود ورأسه ملتفتا إلى الوراء**" (ص170).

وإن علمنا أن الراوي الخارجي الغفل قد اعتمد الرؤية المصاحبة في سرده لماضي زيدان عبر تقنية الاسترجاع الخارجي في جل ما تقدم، واعتمد الرؤية من الخارج عند رصده لحركات الشخصية وأفعالها، فينبغي التنبيه إلى أن هذه القصة

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص73.

المؤطَّرة تضمنت هي الأخرى قصة أخرى كان فيها مدى[1] الاسترجاع أبعد من الاسترجاع الأول، وهذه القصة هي قصة (جد زيدان) ومشاركته في (معركة الهاني) إحدى معارك الجهاد الليبي ضد الطليان الفاشست.

تكفل الراوي الخارجي في هذه القصة وعبر وعي زيدان بالنهوض بفعلي الرواية والرؤية، وقد أوهم في الظاهر، محاكاة منه للواقع، أن من قام بسرد هذه القصة هو والد زيدان: "**أخبره والده ذات ليلة ممطرة أن جده الشهيد قتل بأكثر من أربعين رصاصة ثقبت بعضها حتى رأسه ...**" (ص186). وقد كان الراوي الخارجي في نقله لهذه القصة كعين الكاميرا التي تلتقط كل ما يقع تحت طائلة زاوية الرؤية التي تتخذها.

افتتح الراوي الخارجي المشهد الأول من هذه القصة بتبني ما أطلق عليه بعض النقاد السرديين (وجهة نظر عين الطائر)[2]، حيث تمكن الراوي الرائي من خلال تبنيه لهذا النمط من الرؤية أن يطل على المشهد بكامله، وأن ينقل جل تفاصيله إن لم يكن كلها: "**فوق لجج هذا البحر جاءت السفن الإيطالية محملة بالجنود وأشباح الحرب. كان الناس والمدينة غارقين في سماء الخريف وعبق التمر والشمس المحجوبة بالغمام عندما انكشف الأفق عن خط طويل من السفن الحربية. ربضت في موقعها ساعات ثم بدأت تومض بالنيران. من فوق اللجج كانت القذائف تنطلق. تعبر السماء الخريفية وتقصف تخوم المدينة. سقطت الأبراج واحدا بعد الآخر. وسطت على الناس موجة الذهول ...**" (ص172).

---

[1] المدى مصطلح سردي استخدمه جيرار جنيت في إطار دراسته للمفارقات الزمنية. ويقصد به المسافة الزمنية التي تفصل الحدث المسترجَع أو المستبَق عن الحدث الذي توقف عنده السرد ليخلي المكان للمفارقة الزمنية.

ــ ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص59.

[2] ينظر: بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، ترجمة: سعيد الغانمي، مقال منشور في مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء 1997، ص260.

انتقل الراوي الخارجي من خلال العبارة الأولى في المقطع السابق من المستوى الذي تحتله القصة المؤطَّرة (ماضي زيدان) إلى مستوى آخر احتله الراوي الخارجي لينقل وقائع معركة الهاني التي شارك فيها جده. وقد استطاع الراوي بتبنيه لوجهة نظر عين الطائر أن يحيط بجميع تفاصيل المشهد الموصوف، ومن ثم تحول عن هذا المشهد العام الذي استغرق في وصفه ما يتجاوز الصفحتين بقليل إلى تضييق مساحة حقل الرؤية ليتم تقطيع المشهد إلى حقول بصرية تتفاوت من حيث حجم المساحة المرصودة. فمن رصد حال المدينة بكاملها إلى رصد حال المجاهدين والمعركة الدائرة بينهم وبين جنود الطليان: "**في الليل تجمع المجاهدون. أكلوا تمر الخريف. وأحصوا الذخيرة ...**

**صدموا الطليان في الهاني ... اندفع رهط من المجاهدين تحت خطوط النيران. زحفوا على الأرض ...**" (ص174)، ومن رصد حال المجاهدين إلى رصد حركة الشخصية المحورية في هذه القصة (جد زيدان) وما قامت به من بطولات: "**تقدم جد زيدان في برد الفجر. رأى تجمعا من جنود الفاشست يجر مدفعا. استتر بصخرة ثم شرع يقتنصهم. ثقبت إحدى رصاصاته رأس أحدهم فتبعثر الجنود مسرعين. سدد إليهم بندقيته مرة أخرى وصرع جنديا آخر وهوى الثالث بعد أن خرقت رصاصة صدره ...**" (ص174)، ومن رصد حركته وبطولاته إلى رصد طريقة موته: "**سقط الحصان الهاجم بصاحبه ... خر الجواد ميتا وقفز الفارس ... شظية أخرى من قذيفة مدفع انغرزت في ذراعه كسيف من نار. مضى زاحفا وتوارى خلف ربوة ترابية ...**

**توجهت فوهات ثلاث (كذا) مدافع إلى الموقع، ثم غصت بالقذائف وألسنة النار. سقطت القذائف فوق الربوة. سحقت الشظايا كتلة التراب وأطارت نصف رأس الجد المقاتل ...**" (ص175، 176).

وكما استخدم الراوي نظرة عين الطائر في بداية تصوير المشاهد، فقد استخدمها في نهايته: "**سارت الشمس في بناء السماء ومضت المعركة حتى انتصف النهار. أكلت الحرب عددا هائلا من الجانبين. ثم هدأ النهار. وملأت أجواء طرابلس أصوات أخرى وهدير آخر ليس مثل هذا الهدير.**

**هزم الغزاة**" (ص177).

ولعل استخدام الراوي لهذا النوع من الرؤية في مفتتح المشاهد وخاتمتها يؤدي – كما يرى بعض النقاد– "وظيفة نوع من الإطار للمشهد أو للعمل كاملاً"[1].

من هنا يتضح أن الراوي الخارجي تكفل بفعل الرواية في القصتين، ماضي زيدان وماضي جده، إلا أنه ظهر في كل قصة بمظهر مباين للمظهر الآخر، ففي القصة الأولى تبنى نمط الرؤية المصاحبة فلم ير إلا ما تراه الشخصية، فكان المتكفل بفعل الرواية، وكانت المتكفلة بفعل الرؤية، أما في القصة الثانية فقد كان الراوي والرائي في الوقت ذاته، وقد تمكن بحكم طاقته غير المحدودة التي لا تقاس بطاقة البشر من رصد جميع تفاصيل المعركة بين الجانبين: المجاهدين، وجنود الجيش الإيطالي، وكان كعين الكاميرا التي يمكن لها أن تلتقط كل ما يقع في مجال رؤيتها دون التغلغل في دواخل الشخصيات.

وإذا كان هذا حال الراوي الخارجي في روايته لهاتين القصتين، فما هي حاله مع ماضي بشير؟.

**3. ماضي بشير:**

اعتمد الراوي الخارجي في سرده لماضي بشير الطريقة ذاتها التي اعتمدها في سرده لماضي زيدان مع بعض الاختلاف الطفيف، مرده اختلاف طبيعة الشخصيتين وطبيعة الحياة التي عاشتها كل منهما. وقد تكفل بفعل الرواية، وتكفلت

---

[1] بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، مرجع سابق، ص260.

الشخصية بفعل الرؤية، فاستخدم ضمير الغائب في إتمام عملية السرد، واعتمد نمط الرؤية المصاحبة في عملية الرصد أو التبئير.

يبدأ الراوي الخارجي في رصده لماضي بشير بتبئير المكان الذي حضر فيه عند البدء بعملية التبئير: "**كانت صفوف الأشجار الظليلة تركض على جانبي سيارة الأجرة سائرة بسرعة خارقة متجهة في الاتجاه الآخر لتستقر في مواقعها الثابتة ...**

**تهتز سيارة الأجرة وتصطفق كتل الهواء على زجاج النافذة، ثم يعود الزفيف العادي الناتج من اختراق مقدمة السيارة طبقات الهواء ... تقطع السيارة مسافات طويلة منطلقة في ظلال الأشجار القديمة. حقول خضراء واسعة على جانبي الطريق ينحني وسط خضارها فلاحون، وتنطلق فيها رشاشات الماء في نوافير تسقي مساحات واسعة من القمح والقصب والشعير ... تمر السيارة في طريقها حاملة ركابها السبعة على قناطر مرصوفة بالإسفلت ...**" (ص225، 226).

ظهر الراوي الخارجي في المقطع السابق وقد اعتمد نمط التبئير الخارجي، الذي استطاع من خلاله أن يرصد سيارة الأجرة وما حفّ بالطريق الذي تسلكه من حقول خضراء وأشجار قديمة. ويبدو أن الراوي اختار أن يكون موقع عملية الرصد أو الرؤية داخل السيارة، فبدا راكباً ثامناً غير مرئي يضاف إلى الركاب السبعة؛ يؤكد ذلك ما اعتمده في إتمام عملية الوصف من عبارات، إذ بدت الأشياء والحركة والأصوات كما يمكن أن يراها أو يشعر بها أو يسمعها من بداخل السيارة فـــ"**صفوف الأشجار الظليلة تركض على جانبي سيارة الأجرة**"، والسيارة تهتز "**وتصطفق كتل الهواء على زجاج النافذة، ثم يعود الزفيف العادي الناتج من اختراق مقدمة السيارة طبقات الهواء**".

ينتقل الراوي بعد أن التقط صورة عامة للمكان إلى تسليط الضوء على الشخصية المحورية في هذه القصة المؤطَّرة، وهي شخصية (بشير) فيبئرها من الخارج والداخل: "**ترتج السيارة قليلا لدى عبورها القناطر ويتململ "بشير" القابع في المقعد جوار السائق. هبوب الهواء يحيل شعره إلى حبائل ملفوفة، وعقله يسبح في توقيت الصباح المظلل بالأشجار، حالما، خائفا من خوض التجربة من جديد**" (ص226).

وبعد أن تمّ للراوي تبئير الشخصية المحورية هنا فكان المتكلم والمتلفظ معاً، لا يلبث أن يتلبسها فلا يرى إلا ما تراه، ولا يشعر إلا بما تشعر به، ولولا المسافة التي يخلقها بينه وبينها باستخدامه لضمير الغائب لصارا شيئاً واحداً.

ومن خلال صوت الراوي ورؤية الشخصية نتعرف على ماضي (بشير) الذي شكل خلفيته الذهنية، ونكشف جذور العلاقة التي تربطه بالشيخ الأسمر والتي من خلالها يمكن للمتلقي أن يفهم كثيراً من الأمور التي تصدر عن هذه الشخصية في حاضر السرد: "**صلاته جوار الضريح تركت في نفسه أثرا غائرا جديدا مثل كل مرة ... ولكن سيرة الضريح المصاحبة له في زياراته للجامع لصلاة الجمعة، ورهبة الأسلاف الغامضة هما شيئان يجعلانه يقر مبدئيا بأن سلوكه الواقع في دنيا الخطيئة؛ ثم الرجوع عنها في قرارة نفسه المضطربة بشيء مؤقت من الالتزام هو ما يجعله يشعر على نحو خائف متوجس بأنه سائر إلى قدر جديد لا يمكن فهمه**" (ص229، 230).

يفوض الراوي أمر الرؤية للشخصية فلا يرى الراوي إلا ما تراه، ولا يعرف عنها إلا ما تعرفه هي عن نفسها: "**جال بشير بنظره في الجو المسحور. حلقات من صفوف الزائرين يرتلون الأدعية بعيون مغلقة، وآخرون يتمسحون بالهيكل المغطى بالأثواب. مسح بنظره الذاهل المكان ... رأى الفتاة. كانت واقفة مع سرب آخر متفرق. صبايا سافرات الوجوه والشعور يرتدين ثيابا عصرية ...**

**واقع غريب كان "بشير" يراه يتآلف في خلطة عجيبة. يرمي بنفسه في قاع نفسه. يتلمس السبيل. يلتقط روحه الرائحة الكثيفة الصاعدة في البئر العميقة المحفورة في مباطن جدرانه المستورة. ويرى صورة الشيخ ...**" (ص236).

وعلى الرغم من محاولة الراوي الخارجي الإيهام بتفويض الرؤية مطلقاً للشخصية، فإنه قد ينازعها في بعض المواضع إياها، ويشاركها عملية إتمامها: "**ينكمش بشير في نفسه، ويتلقى صفعة على مؤخرة عنقه. الرجل الواقف على بعد خطوة من الفتاتين لحظه وهو يناوش الفتاتين في الغفلة. اقترب وثأر. التفت بشير. إنه أحد الرجال القادمين من العاصمة. يرتدي ربطة عنق زرقاء مخططة بخطوط بيضاء يلمع عليها دبوس مستطيل تتدلى منه سلسلة دقيقة قصيرة في شكل قوس صغير. رأي (كذا) السلسلة ترتعش. كانت صفعة قوية. خفت "بشير". وامتدت يد رجل العاصمة تأخذ بخناقه وتدفعه بعيدا دون ضجة. كان بإمكانه أن يرى ملامح الرجل جيدا. أدرك على نحو موقن أنه أحد الوافدين من العاصمة**" (ص244).

يبدأ الراوي الخارجي في المقطع السابق في رصد حركة الشخصية وانفعالاتها، ثم يبدو وكأنه فوّض، كما تعوّد، أمر الرؤية للشخصية بعد أن هيّأ لها المناسبة للإدراك بقوله: "**التفت بشير**"، فيعتقد المتلقي أن وصف الرجل القادم من العاصمة إنما يتم عبر مصفاة هذه الشخصية، إلا أن إمعان النظر في كيفية الوصف يُظهر أن إسلام الراوي الرؤية للشخصية وتفويضها لها لا يتعدى أن يكون مجرد تظاهر أو إيهام؛ إذ إن الوصف الدقيق لهيئة الرجل لا يمكن أن يصدر عن الشخصية وهي في مثل ذلك الموقف المفاجئ، كما أن ختم المقطع بهذه العبارة: "**أدرك على نحو موقن أنه أحد الوافدين من العاصمة**" تبين أن قائل العبارة الأولى: "**إنه أحد الرجال القادمين من العاصمة**" الواقعة بعد قول الراوي: "**التفت بشير**" هو الراوي الخارجي الغفل لا الشخصية كما أراد إيهامنا.

يعرض الراوي في هذا الفصل ماضي (بشير) الذي تكونت من خلاله شخصيته. وإن افتتح الراوي الخارجي الفصل والشخصية في طريقها للعاصمة لتقابل إحدى فتياتها، فقد أنهاه وهي تغادر المكان الذي كانت تقصده فارة بجلدها: "**أكمل سيره المتردد. دخل في ظلام المدخل. تخطى بركة ماء آسن وارتقى السلم. فتحت له الفتاة الباب. غاب في الزمن الآبق. شعر بنفسه مثل حشرة وطئت بيت عنكبوت. بعد دقائق خرج من ظلمة التيه راكضا إلى شوارع العاصمة. مشى في طريقه الوحيد. ارتد إلى الواقع في عنف**" (ص252). وهذا المشهد الذي اختاره الراوي لينهي به هذه القصة المؤطَّرة يعكس حال الشخصية المطبوعة على التردد الدائم عند ارتكاب الخطيئة، كما أن خاتمة هذا المشهد كانت بمثابة سابقة غير متأكدة، وإرهاص للمصير الذي ستؤول إليه الشخصية في نهاية القصة الإطار، فالجزاء -كما يقال- من جنس العمل: "**سيكشف عورته أمام الطبيب وسيدخل الجيش. سيطرق بابا آخر مختلفا قد يقوده إلى ساحل آخر. دنيا أخرى. وجه أمه قال له أنه ماض إلى حيث يخطط القدر وفقا لما رفع من أوزار فوق ظهره. وعاتقه ينوء بالأثقال**" (ص252).

**4. قصة الناقة الأسطورية:**

تختلف هذه القصة عن بقية القصص التي تولى فعل الرواية فيها الراوي الخارجي الغفل، من حيث كون القصص السابقة قصصاً مؤطَّرة يعود فيها الراوي من خلال تقنية الاسترجاع الخارجي إلى نقطة سابقة لنقطة الانطلاق السردي، في حين تندرج هذه القصة في سياق القصة الإطار وتعد فصلاً من فصولها وحلقة من حلقاتها، وإن اختلفت عنها بتولي الراوي الخارجي لفعل الرواية فيها.

وإن كان ما يبرر تولي الراوي الخارجي لمهمة السرد في القصص السابقة بدلاً من الراوي الداخلي هو حدود الحرية التي يتمتع بها هذا النوع الأخير من الرواة، والتي تمنعه لكونه شخصية من الشخصيات معرفة أو رؤية ما لا يقع تحت

طائلة حاسة من حواسه، ومن ذلك معرفة دواخل الشخصيات المشاركة له في الرواية ومعرفة ماضيها، فإن هذا الأمر لا يبرر سرده لهذه القصة؛ باعتبار أن الراوي الشخصية كان يمكن أن يكون حاضراً في هذا الفصل ومرافقاً للمجموعة عند القيام بعملية صيد الناقة، فلِمَ اختار الغياب فأسلم فعل السرد للراوي الخارجي؟ وكيف تعامل الأخير مع تقنيتي الصوت والرؤية في رصده لهذا الحدث؟

ستختار الباحثة البحثَ عن إجابة للسؤال الثاني قبل الأول؛ اعتقاداً منها أن إجابته ستحمل بلا ريب بين ثناياها إجابة لسابقه.

تولى الراوي الخارجي في هذا الفصل الموسوم بـــــ(الناقة) مهمة إتمام فعلي الرواية والرؤية، فافتتح الفصل بمقطع سردي صغير: "**جاءت أوامر جديدة من القاعدة بالبدء في تسيير جولات استطلاع في الصحراء.**

**خرج "بشير"، و"زيدان"، و"جمعة"** .." (ص269).

يقر في الأذهان لأول وهلة، ودون أدنى شك، أن من تولى فعل الرواية في هذا المقطع هو الراوي الداخلي المشارك؛ حيث تولى مهمة سرد الفصل السابق له كاملاً، ولكن هذا الوهم سرعان ما يتبدد، عندما ننتقل إلى المقطع التالي الذي يبدأ فيه فعل الرؤية، فيرصد الراوي حركة الشخصيات الثلاث في وادي الحطب، وهذا ما لا يمكن أن يفعله الراوي الداخلي، وقد اعتمد السرد المتواقت لحاضر الأحداث على طول خط السرد، ولم يكن في الوقت ذاته أحد الخارجين.

يبدأ الراوي الخارجي الغفل عملية التبئير فيبئر أولاً المكان الذي تسلكه أقدام الخارجين الثلاثة، راصداً كل تفاصيل المسرح الذي ستقع فيه الجريمة إن صح التعبير: "**توغلوا في الأودية. عبروا وادي الحطب، ثم صعدوا ربوة ونزلوا ليعبروا ممرا رمليا ضيقا محاط (كذا) بتراكيب متخلخلة من الصخور ذات الأسطح المائلة الملساء. انكشف المكان عن واد آخر عريض تتلاطم على صفحته الرمال**

**المخلوطة بالحصباء الناعمة وأعواد القش التي أطارتها الرياح من وادي الحطب القريب ...**

**كان الوادي ملغما. في أرضه الساكنة عشرات المكامن الخفية التي تنتظر قدما عابرة ليتفجر منها الموت. كان هذا الوادي من وجهة النظر العسكرية يشكل معبرا آخر مهما قد يسلكه الهاجمون. وعندما صدرت الأوامر، تم زرعه هو الآخر بالألغام ...**" (ص269).

وبعد أن تم وصف المكان بكل تفاصيله انتقل الراوي بعدسته ليسلطها على الشخصيات فيرصد حركتها: "**أسند "زيدان" بندقيته على الحائط الصخري وطفق ينظر إلى آثار السحالي البرية التي تركتها بطونها الملساء على صفحة الرمل، وتمدد "بشير". لوى ذراعه تحت رأسه وثنى ركبته، ودخلت رجله الممدودة براح الشمس. كان حذاؤه قذرا تكسوه حبيبات الرمل. ظلت رجله تحت الشمس ثم ثناها هي الأخرى. قال يخاطب "جمعة" الذي ظل واقفا في الشمس يرقب امتداد الوادي وبندقيته تنحدر من يده اليمنى ...**" (ص270).

تبنى الراوي في المقطعين السابقين نمط الرؤية من الخارج، فلم ير إلا ما يمكن أن تلتقطه عين الكاميرا من مناظر وحركات وأفعال، ولم يتغلغل في دواخل الشخصيات، ومع هذا فقد حاول من خلال هذا الرصد الخارجي أن يبرز التناقض الواضح الذي بدا بين شخصيتي زيدان وجمعة في الفصول السابقة والذي سيؤكده لاحق الأحداث، والتردد الذي يحكم بشير فيجعله لا يستقر على حال؛ حيث وضع (زيدان) في منطقة الظل الذي اتقى به وهج الشمس وقد أسند بندقيته، ووضع (جمعة) في منطقة الشمس فلم يكن له منها ساتر إلا لثامه وبندقيته بيده، في حين وضع بشير بين المنطقتين فكانت رجله الممدودة في منطقة الشمس خلافاً لباقي جسده، ولكن الراوي سرعان ما يرصد حركته وهو يسحبها لتنضم إلى باقي الجسد داخل منطقة الظل. والسؤال هنا: هل سيلتزم الراوي نمط الرؤية من الخارج على

امتداد هذه القصة جاعلاً المتلقي يعتمد على التأويل في فهم دواخل الشخصيات أم أنه سيختار نمطاً آخر في المقاطع التالية؟

يستمر الراوي في المقطع التالي للمقطعين السابقين في رصد حركة الشخصيات وأفعالها مستأثراً بالصوت والرؤية، ليصل إلى المشهد الذي تمركزت عليه أحداث هذه القصة، وهو مشهد ظهور الناقة: "**ظلت الأعين المتأذية تراقب السكون والمساحات المضيئة الواسعة الملتوية مع مسير الوادي والقفر الآخر البعيد الممتد وراء السفح. دب في العيون نعاس حذر، وارتخت مفاصل الأجساد مع جرعات الماء. وتخدرت العقول ... ولكن فجأة هناك شيء يتحرك. يسير ببطء وسط المشهد الصامت. شيء كالخيال بلون الصخور يدب دبيبا ضخما صامتا. استيقظت الحواس فجأة. بعثت من رقدتها الطفلة وانفتحت العيون. واستمرأ الذعر لذة الارتخاء وأزاح غشاوة البصر. ناقة هائلة تعبر سكون الوادي في بطء مريب**" (ص273).

يصل الراوي بهذا المقطع ومن خلال استخدامه للرؤية من الخارج إلى المشهد الرئيس والمحوري، فيتلبس الشخصيات الثلاث، ويرى بعيونها ويشعر بما تحس به فيتغير نمط الرؤية. وإنْ توحدت مشاعر الشخصيات وردود فعلها أمام مشهد ظهور الناقة المفاجئ فـــ"**استيقظت الحواس فجأة. بعثت من رقدتها الطفلة وانفتحت العيون. واستمرأ الذعر لذة الارتخاء وأزاح غشاوة البصر**"، فإنّ التعامل معه سيختلف من شخصية إلى أخرى، فكيف تعاملت معه كل شخصية من الشخصيات؟ وكيف استطاع الراوي أن يبرز هذا الاختلاف؟

يبدو أن كل شخصية من الشخصيات قد تعاملت مع مشهد ظهور الناقة بحسب الخلفية الأيديولوجية لها، وبحسب منظومة القيم التي تشكل وعي كل منها. وقد استعان الراوي لإبراز هذا الاختلاف بالحوار الذي يعد، في مثل هذه المواضع، "أداة للتعبير عن اختلاف الرؤى وتباين المواقف؛ لأن كل شخصية –هنا– تعبر

بذاتها ولغتها عن أحاسيسها وأفكارها، وهذا ما يمكن من إضاءة الموضوع الواحد من زوايا مختلفة"[1]: **"انطلق "جمعة" يهبط الوادي. ركض خطوات ثم توقف ونظر إلى الوراء، وصاح:**

**- ألن تأتوا.؟**

**كان يلهث. أكمل:**

**- يجب أن نلحق بها قبل أن تتوارى في الأودية ونفقد أثرها.**

**... أجابه "زيدان" بصيحة مماثلة:**

**- أين تريدنا أن نلحق بك وبها؟ الوديان كلها مزروعة بالألغام.**

**ارجع دع الناقة وشأنها.**

**- لن أدعها وشأنها. ابقوا هنا إذا شئتم .. سأصطادها.!**

**رفع بندقيته، وأخرج رجليه من الرمل الواحدة بعد الأخرى. نفضهما ثم استدار.**

**صاح "زيدان" خارجا عن طوره:**

**- قلت لك دع الناقة وشأنها أيها المنكود. الناقة هي النذير ألا تفهم؟!.**

**- أي نذير وأي خرافات أيها العبد. ارجع إذا شئت سأصطاد الناقة"** (ص273، 274).

اهتم الراوي الخارجي في المشهد السابق برصد حركة الشخصيات وأفعالها، مفسحاً لها المجال من خلال الحوار لتُسمِع صوتها، فتعبر من خلاله عن وجهة نظرها وردود أفعالها، مكتفياً في الظاهر بدور المنظم لذلك الحوار.

إن مشهد ظهور الناقة بدلالاته في هذه القصة هو الفكرة التي أوجدت الراوي ليصف، وأوجدت الأصوات لتتأثر وتنفعل، ومن ثم تبرز وجهات نظرها ورؤاها.

---

[1] الصادق قسومة: الحوار (خلفياته وآلياته وقضاياه)، مسكيلياني للنشر والتوزيع، زغوان – تونس، الطبعة الأولى، 2009، ص44.

وإن برزت من خلال الحوار وجهة نظر كل شخصية من الشخصيات وعلا صوتها فكانت المتكلم والمتلفظ في الوقت ذاته، فإن الراوي لم يكتف بذلك، بل ترجم هذا الاختلاف بلغته عاكساً من خلال ذلك رؤية كل شخصية من الشخصيات ووجهة نظرها، فكان المتكلم وكانت المتلفظ: "**منذ أن رأى "زيدان" الناقة تسير برقبتها الطويلة مع امتداد الوادي وهو غير راض عن قتلها. ولكن جمعة الذي يرى أنهم هنا في هذه الصحراء منذ مدة طويلة، ولم تتكدس في أمعائهم سوى أكداس العجين ومرق البصل والطماطم المعجون كان مصرا على تنفيذ فكرة القتل ...**

**كانت آراء "بشير" مؤيدة لآراء "جمعة". فلتذهب كل نوق الصحراء إلى الجحيم طالما هم جوعى. جمال الصحراء لاشك مسكونة بعسس الجن الذين يجوبون الأودية ويتسقطون الأخبار بين فجاج البيد ومتاهات الرمال ... ما الذي تفعله ناقة وحيدة شاردة بلا قطيع هنا؟ أمر لا يتسرب إليه ريب أنها مسكونة بفرد من أفراد الجن. نعم فليقتلونها (كذا). بقتلها سوف يسقط جندي آخر من قبائل الجن الكافرة السارحة في مناكب الصحراء منذ الهزيمة الأولى في الشمال ...**" (ص279، 280).

وإن حاول الراوي أن يظهر في نقله لآراء الشخصيات في صورة الراوي المحايد، الذي يكتفي بمجرد النقل فمنح شخصيات هذه القصة حرية تعبيرية وتكافؤاً في الرأي جعل القصة تحفل بتعدد الرؤى أو وجهات النظر الذي عكس بدوره التباين الفكري والأيديولوجي للشخصيات، فإن إمعان النظر يبين أن الراوي كان متبنياً لرؤية زيدان منكراً فعلة جمعة ومتعاطفاً مع بشير، يظهر ذلك فيما يطلقه من أحكام وما ينعت به الشخصيات وأفعالها من أوصاف. فمما نعت به جمعة وفعله: "**تهض "جمعة". لم يكن هائجا. كان باردا. لمعت عيناه في ضوء العشية بقسوة هادئة**" (ص275)، "**بعثر حذاء "جمعة" القاسي المزيد من طبقات**

الرمل" (ص276)، "**مضى "جمعة" في غيه المخبول**" (ص280)، "**مات لهاته. وعادت أصابعه إلى التوتر المخيف**" (ص281)، "**أعمل "جمعة" نصله الشره مرة أخرى في الفخذ ... صاح بمرح دموي**" (ص288). أما بشير فقد بدا أول الأمر"**لا يحرك ساكنا**" (ص275)، وكان "**يقف مذهولا كنصب**" (ص275)، وعند انضمامه إلى صف جمعة كان انضمامه ظاهرياً فقط: "**جمعة وبشير كانا مكابرين في حديثهما حول صيد الناقة رغم الكذب المدفون في تعابير وجه بشير**" (ص281)، ولذا بدا "**بائسا وهو يساعد "جمعة" بطيئا في حركته**" (ص286). وإن انضم في ظاهر الأمر إلى جمعة، فقد كان في حقيقة الأمر في صف زيدان: "**لقد كان كاذبا عندما حاجج "زيدان" حول قتل الطائر وانضم إلى "جمعة" حول قتل الناقة. نفسه التائهة الضائعة هي السبب. لا يمكن أن يحترم جمعة كما يحترم زيدان**" (ص287).

وإن تبدى رفض الراوي الخارجي لسلوك جمعة وتعاطفه في الوقت ذاته مع بشير – فيما تقدم– دليلاً على تبني الراوي لرؤية زيدان، فقد كان تصويره لمشهد سقوط الناقة إثر اختراق رصاصة جمعة لجسدها دليلاً آخر على تبنيه لتلك الرؤية المنكرة لفعل القتل[1]: "**مضت الناقة في ركضها خطوتين، ثم ترنحت. تمزقت الرقبة. انفجر نبع الدم من أسفل النحر ... وخرج الرغاء مؤلما. رغاء على دفعات. يستمر في صرخة واحدة طويلة ثم يصمت، يتبعه شخير، ثم يعود الرغاء الفاجع أشد إيلاما ... يتوالى الدفق الأحمر من النحر الممزق ... رغوة بيضاء**

---

[1] في هذا الإطار يقول عبد الحكيم المالكي: "إن المحلل أو الناظر بعمق إلى نوع الرؤية التي شخصت بها حالة قتل الناقة ومع التساؤل عن المعبر الذي تم عبوره لتحقيق ذلك يدرك من دون شك أننا مع وعي ورؤية (زيدان ) للحدث؛ ذلك أن الراوي كان في هوس غريب وكان يصور الناقة ويؤسطر جريمة قتلها وكيفية سقوطها، وهو ما يتفق مع رؤية وأفكار (زيدان)".

– ينظر عبد الحكيم سليمان المالكي: استنطاق النص الروائي من السرديات والسيميائيات السردية إلى علم الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص491.

**ساخنة بقيت حيث شربت الرمال الدم المسفوح. همد الجسم الكبير**" (ص281، 282).

إن كثرة الذواتم التي استخدمها الراوي الخارجي في رصده للشخصيات ولمشهد قتل الناقة تبطل حياديته وتكشف زيفها، وتؤكد في الوقت ذاته تبنيه لوجهة نظر (زيدان)، كما أن كثرتها في هذه المواطن التي كانت الغلبة فيها للرؤية من الخارج أو التبئير الخارجي "تؤكد معارضة راباتال لاعتماد سابقيه الذاتية معياراً يميزون به التبئير الداخلي (الذاتي) من التبئير الخارجي (الموضوعي). فالنزوع إلى الذاتية، في نظره، مشترك بين هذين النمطين من التبئير"[1].

غاب الراوي الداخلي عن هذه القصة مفسحاً المجال للمتلقي ليرى الشخصيات على حقيقتها، وبمنظور آخر بعيداً عن سلطته، حيث إن كون الراوي بطل القصة التي يرويها وإن كان "يكفل التماسك والانسجام النسبي، ويقي من التنافر والتفكك إلى حد ما، ولكن هذا التوحد يؤدي إلى أحادية النظرة وضيق أفق الرؤية، ويفرض منهجاً في النظر إلى الأحداث قد يؤدي إلى برم المتلقي بسبب ضيق المساحة المتاحة له كي يتفاعل مع النص"[2].

وعلى الرغم من غياب الراوي الداخلي عن هذه القصة، فقد بدت في آخر الفصل وجهة نظره مؤيدة لوجهة نظر (زيدان)، حيث تولى هو مهمة السرد بعد عودة المجموعة: "**في بداية الليل كان دخول "جمعة" و"بشير" و"زيدان" الوادي حدثا هاما (كذا). تعاون الجميع عدا "زيدان" وأنا على إعداد العشاء وتشريح اللحم وإيقاد النار**" (ص289). فعدم مشاركة الراوي الشخصية بقية المجموعة في

---

[1] محمد نجيب عمامي: تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، هامش (2)، ص64، نقلاً عن:
-Alain Rabatel: La construction textuelle du point de vue, Delachaux et Niestle, Lausanne (Switzerland)-Paris, 1998, p.83.

[2] ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية ...عصر الإبداع، مرجع سابق، ص121.

إعداد العشاء، وإرداف اسمه لاسم زيدان يوحي بتبنيه لرؤيته وإنكاره للرؤية الأخرى[1].

مما تقدم يتبين أن فعل الرواية قد تكفل به في "التابوت" راويان: داخلي، وخارجي. وإن بدا أن الراوي الداخلي هو الراوي الرئيس في النص، واتضحت الأسباب التي دعته لمشاركة الراوي الخارجي فعل الرواية، فإن السؤال هنا هو: ما مدى العلاقة التي تربط بين الراويين في النص؟

**- بين الراوي الخارجي الغفل والراوي الداخلي المشارك:**

تبدو العلاقة بين الراويين قوية من خلال النص، حيث تقاسما فعلي الرواية والرؤية، فتنازل الراوي الداخلي المشارك عنهما حين احتاج إلى تسليط الضوء على بعض الجوانب المعتمة من حياة الشخصيات المشاركة له في حاضر السرد ومعرفة دواخلها ورؤاها، والتي لا يستطيع، لكونه شخصية مشاركة مقيدة بحدود من الحرية لا تستطيع تجاوزها، أن يروي غير ما وقع أمامه أو له من أحداث أو ما نقل إليه من أخبار.

ولعل قوة العلاقة بين الراويين تظهر فيما حققاه من خلال تكفلهما بفعلي الرواية والرؤية من تكامل، فقد حرص الراوي الداخلي عند تفويض الصوت للراوي الخارجي على إيجاد روابط تكفل تَحَقق التناغم والانسجام بين ما تولى هو روايته في القصة الإطار، وما تولى الراوي الخارجي روايته من قصص مؤطَّرة؛ ففي قصة الشيخ الأسمر ومعاركه مع قبائل الجن قام الراوي الداخلي بداية بتسليط رؤيته على (بشير) الذي سيكشف لاحق الأحداث علاقته بتلك القصة التي تجذّرت في وعيه نتيجة لمجاورته لجامع الشيخ الأسمر الذي يقع في مدينته، وصلاته المتكررة بجوار الضريح: "**كان واضحا أن وجه "بشير" يدور سابحا مع أفكاره**

---

[1] سبق الباحثة للوصول إلى هذه النتيجة عماد خالد عبد النبي حمد عند تحليله لرواية التابوت. ينظر دراسته: بناء الرواية عند عبد الله الغزال (دراسة في تقنيات السرد رواية التابوت نموذجاً)، رسالة ماجستير، إشراف: د. عوض محمد الصالح، جامعة عمر المختار، 2007- 2008م.

**وذكرياته وتأملاته المهتزة، كنا نهتز نحن مع العربة، وتهتز معنا حياتنا، وما سيقدم من أحداث.**

**ظل "بشير" يحدق إلى الصحراء التي لا تنتهي.!**

**الصحراء هي موطن الشياطين والجن. هكذا يردد الأسلاف!."** (ص98).

وبعد إتمام سرد القصة التي تكفل بها الراوي الخارجي عبر وعي (بشير) يعود الراوي الداخلي إلى استلام فعل الرواية مسلطاً في ختامها الرؤية، كما في افتتاحها، على الشخصية ذاتها ضماناً لترابط الأحداث وانسجامها، وتحولاً عن القصة المؤطَّرة لمتابعة أحداث القصة الإطار: "**ظل "بشير" يسمح (كذا) الأفق بنظره. الشمس غابت ...**" (ص119). وعندما تولى الراوي الخارجي مهمة كشف الستار عن ماضي (زيدان) تمت عملية التفويض، كما في القصة السابقة، في غاية الإتقان فكان التحول من القصة الإطار إلى هذه القصة مبرراً وسلساً؛ إذ قام الراوي الداخلي بتسليط رؤيته على (زيدان) ناقلاً ما يعرفه عنه: "**في أوقات كثيرة كان "زيدان" صموتا. نائيا بنفسه عن حياة الوادي والخيمة. كنت أراه متبتلا غائبا في دنيا أخرى متوارية وراء آفاق غريبة لم يكن من اليسير الكشف عنها بمجرد حديث عابر أو تصريح ساعة غسق ... يصحو باكرا. وعند الأصيل يوقد النار في التنور ويصنع الخبز. بعد غرق الشفق في لجة السماء الداكنة يستمع إلى مذياعه الصغير أو يحدثنا عن عين الشرشارة وطرابلس**" (ص158).

وبعد هذا المقطع يتولى الراوي الخارجي مهمة السرد فيفتتح سرده بمقطع وصفي يصف من خلاله عين الشرشارة: "**ينبجس الماء في عين الشرشارة من شقوق ضيقة في الصخر ...**" (ص159) فيعتقد المتلقي بادئ الأمر أن (زيدان) هو من يتولى عملية السرد، ولكن سرعان ما يكتشف خطأ هذا الاعتقاد عندما يجد أن (زيدان) كان موضوع السرد في هذه القصة لا القائم به، وقد سلط الراوي الضوء عليه فبأره، كما بأر من خلال رؤيته ووعيه بقية الأشياء المحيطة به.

ومثلما قدّم الراوي الداخلي المبرر للانتقال من القصة الإطار التي شارك وشهد على أحداثها إلى القصة المؤطَّرة التي لم يكن طرفاً فيها بتسليط رؤيته على (زيدان) أنهى الأمر بالطريقة ذاتها، فكان (زيدان) المحور الذي استقطب رؤيته: "**كان "زيدان" مأخوذا بأشياء زلزلت ضميري وفتحت عيني على تراكيب مفرطة الصدمة ..**" (ص177). وكما برر لهاتين القصتين فعل الأمر ذاته مع القصتين الأخريين. وبهذه الطريقة ترابطت القصص المؤطَّرة مع القصة الإطار، وتوحدت جميعاً لإيصال المضمون القصصي لهذه الرواية، وتزويد متلقي الخطاب بكل الخيوط التي يمكنه من خلال ضمّها إلى بعض فهم الأحداث المتعلقة بحاضر السرد. وهذه العلاقة السببية المباشرة التي تربط القصص المؤطَّرة بالقصة الإطار تؤدي في القصة، كما يرى جيرار جنيت، وظيفة تفسيرية؛ لأنها تحاول الإجابة عن سؤال من المفترض أن يُطرَح بصورة ضمنية أو صريحة، وهذا السؤال هو: (ما الأحداث التي أدت إلى الوضعية الراهنة؟)[1].

وإن تمايز الراويان الداخلي والخارجي من حيث الرؤية بعمق رؤية مختلف تمتع به كل منهما، حيث تمتع الأول بعمق رؤية محدود مقارنة بالآخر الذي تمتع بعمق رؤية ممتد امتداداً لا نهائياً؛ بحكم أن الأول شخصية مشاركة في الأحداث لا يمكنها أن تدرك ما يتجاوز حواسها، وأن الآخر غفل لا حدود تقيد حريته، وتمايزا من حيث الصوت بالضمير الذي استخدمه كل منهما عند توليه لفعل الرواية؛ إذ استخدم الراوي الداخلي ضمير المتكلم والآخر ضمير الغائب – فإن هذا التمايز المنسجم والمتناغم يتحول في آخر الرواية إلى تداخل مريب؛ إذ يتولى الراوي الداخلي في بعض المواطن فعل السرد والآخر فعل الرؤية، فيحيل ضمير المتكلم

---

[1] ينظر: محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص105، نقلاً عن:
-Gerard Genette: Figures III, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 242.

على الأول، وعمق الرؤية الممتد على الآخر: **"ظل "بشير" يسير معزولا ... ظللت أرقبه من بعيد ...**

**عندما اجتاز الانحدار الكبير صدمته عزلة هابطة من نوع آخر ... عندما استقر فوق القمة الصخرية قصفت أذنيه أصوات المدينة وزحام الجمعة وسطت عليه صورة الشيخ. عاودته النوبة. فنت (كذا) حوله الأشياء. انفتحت أمامه المتاهة الصاخبة بالظلام والحركة والوجوه الصامتة. صورة الشيخ المصلوب وخيوط الدم المنسابة من مواضع المسامير المدقوقة في يديه ورجليه. يبقى مشهد الخشبة والمسامير المدقوقة في يديه ورجليه. يبقى مشهد الخشبة والمسامير جامدا في ذهنه.**

**كانت حالة "بشير" تخيفني"** (ص321، 322).

لقد أحال ضمير المتكلم في المقطع السابق على الراوي الداخلي الذي تولى مهمة السرد، ولكن الرؤية لا تتلاءم وحدود قدرته كشخصية مشاركة في الأحداث، فمن أين لشخصية مشاركة القدرة على أن تتغلغل في دواخل شخصية أخرى فتكشف ما تراه وما يعتمل في داخلها كشفاً يقينياً، ودون الاعتماد على أي نوع من الوسائط أو المكيفات. إن هذا العمق الذي تمتع به الراوي في هذا المقطع لا يحيل، إذن، إلا على راوٍ غفل لا حدود لقدرته.

وكما تغلغل الراوي الداخلي في دواخل (بشير) في المقطع السابق تغلغل في دواخل (زيدان) أيضاً فصوّر حالته عقب موت (جمعة): **"اليوم هو اليوم الموعود الذي سنرجع فيه إلى مدائننا البعيدة ... ولكن "زيدان" خاض مغامرة أخرى هائلة بعيدة عن الصحراء. يخر بجسده النحيل ... تحلق روحه في سماء مجهولة ... يرى الناقة تهرول بين المرتفعات ... ويسري في أوصاله نواح وأنين. يشعر بروحه تذوب في النور ..."** (ص337).

وإن سبق إدراج هذا المقطع عند الحديث عن الخروق السردية في بداية هذا الفصل، فإن ما يهم الدراسة هنا هو البحث عن مبرر للتداخل الحاصل بين الراويين في نهاية الرواية، والسبب الذي أفضى إلى هذه النتيجة.

يبدو أن هذا التداخل الحاصل بين الراويين في نهاية الرواية ، والانسجام والتناغم الحاصل بينهما منذ ظهور الراوي الخارجي في أولها[1]، يفضي إلى أنهما في الحقيقة واحد لا اثنان، وأن هذا الواحد لا يحيل إلا على الكاتب الذي حاول أن يتخفى أول الأمر وراء قناع الشخصية الراوية المشاركة في الأحداث، ولكنه "اصطدم بما يفرضه هذا الاختيار من صعوبات فقرر خرق القواعد واقتراف (الخلل الفني) خدمة للمضامين التي أراد تبليغها"[2]. ومن ثم يمكن اعتبار رواية "التابوت" سيرة ذاتية روائية أو هي رواية سيرة حاول فيها الكاتب عن طريق هذه الخروق أن يبعد القارئ عن هذا الاعتقاد، وقد فعل الشيء نفسه عندما استعان برؤى خيالية عند توليه لفعل الرؤية كما في تبئيره لساعة ميلاده: "**رأيت ساعة ميلادي وتقلبات حياتي ... ولدتني أمي لا أدري أين. ولا أدري ساعتي. كانت لطخ الدم تنساب على جسمي الوقح العاري، وأصوات تقرع سمعي، ونور باهر هجم على عيني، وسمعت أنينا. ربما كان أنين أمي المتألمة. أو ربما كان شيئا آخر لا أعلم..!**

**كنت تائها مضطربا وضعيفا. وبعد لحظة انسكب على وجهي وظهري ماء حار، وأيدي غليظة مجعدة شرعت تدعكني في قسوة. كان رأسي يتدلى إلى سافل. وكانت أحشائي هابطة فارغة ...**" (ص86، 87).

---

[1] مما يزيد من تأكيد التناغم والانسجام الحاصل بين الراويين – كما يظهر من النص – قيام الراوي الخارجي بكشف النقاب عن ماضي شخصيتين من الشخصيات الثلاث الرئيسة التي تنتمي لحاضر السرد، وهما شخصيتا (زيدان) و(بشير) لما بينهما وبين الراوي الداخلي من ألفة وتآلف، وإهمال الشخصية الثالثة، وهي شخصية (جمعة) الذي لم تكن تربطه بالراوي الداخلي علاقة طيبة أو وطيدة.

[2] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص291.

فالكاتب الراوي هنا يروي ما يعرف لا ما يرى، ولكنه على ما يبدو استعان بهذا النوع من الرؤى للسبب السابق ذكره.

وإن تبين من خلال العرض السابق التقنيات التي استعان بها الراوي فيما يخص فعلي الرواية والرؤية، فإن للراوي – كما علمنا– وظائف مناط به تأديتها، وهذه المهمة تجعلنا نتساءل عن كنه هذه الوظائف في رواية "التابوت"، ومدى كفاءة الراوي في القيام بها.

## – وظائف الراوي في رواية "التابوت":

### 1. الوظيفة السردية:

تكفل بالوظيفة السردية في "التابوت" راويان انفصلا انفصال انسجام وتكامل في معظم الرواية والتحما في آخرها. وقد اتخذ الراوي فيها أسلوباً للبناء السردي اعتمدت فيه القصة على سرد الأفكار والأقوال، وقلّ فيه الاعتماد على الأحداث إلى أقصى حد، حيث حلّت الذكريات والهواجس والتأملات محل الأحداث، وغلب الجانب السيكولوجي على سائر الجوانب الأخرى، وصار الزمان المتحكم في القصة في أغلب الأحيان هو زمن فيضان الشعور بالأحداث لا الزمان الفعلي لحاضر الأحداث، ومن ثم اعتمد بناء القصة في "التابوت" على أحداث قليلة تمثل حركة عدد محدود من الشخصيات في مساحة زمانية ومكانية ضيقة لم تتجاوز، كما ورد في الرواية، الخمسة أشهر ونيف، ولم تتعدَّ المنطقة الحدودية التي رابطت فيها المجموعة. وهذه الأحداث القليلة تمثل الهيكل العظمي للقصة أو القاعدة التي سوف تبنى عليها الموضوعات، في حين اعتمد جل البناء على أقوال وأفكار باطنية استدعت ماضٍ وخلاصة تجارب عاشتها الشخصيات، وكان لها الدور الأكبر في تكوينها وتشكيل وعيها، وقد رويت هذه التجارب وذلك الماضي أثناء

فيضانهما على الذاكرة في حاضر الأحداث، وبذا كان الموضوع المحكي ليس الحياة الماضية بكل تفاصيلها، وإنما ما استدعاه حاضر الأحداث منها[1].

وإذا كان نظام الأحداث في الخطاب "من أهم العلامات المحيلة على الراوي وهو يمارس وظيفته الأساسية والإجبارية: وظيفة السرد"[2]. فإن راوي "التابوت" قد عمد إلى كسر خطية الأحداث فبدا السرد متشظياً، ومرد ذلك أن الراوي اعتمد – كما تقدم– على ما استدعته الأحداث الحاضرة وما استنهضته في الذاكرة من أحداث، ومن هنا كان ترتيب الأحداث في رواية "التابوت" ليس أمراً سهلاً وميسوراً بل محتاجاً إلى الكثير من الجهد، ولكن هذا الجهد "لا يعفي الدارس من تتبع خط الزمن (المرجعي) اعتماداً على خطه في الخطاب. فيقرب المتباعد ويجمع المفتت المتشظي حتى يستوي الخبر وحدة قائمة وحتى تكتمل الحكاية"[3]. وعليه يمكن ترتيب الأحداث في "التابوت" إذا استثنينا أسطورة الشيخ الأسمر ومعركة الهاني على النحو التالي:

| ترتيب الأحداث في الحكاية | ترتيب الأحداث في الخطاب |
|---|---|
| 1– ولادة البطل/ الشخصية المحورية. | أ – الاستعداد للرحلة للجنوب. |
| 2– زمن الطفولة في القرية. | ب – حادث السيارة الذي تعرض له. |
| 3– الانتقال من القرية إلى المدينة. | ج – التدريب العسكري قبل الرحلة. |
| 4– عمله في الورشة ثم الجامعة. | د – زمن الطفولة في القرية. |
| 5– سفره إلى كوريا. | ه – سفره إلى كوريا. |
| 6– الحادث الذي تعرض له. | و – موت الأم. |
| 7– موت الأب. | ز – ولادته. |

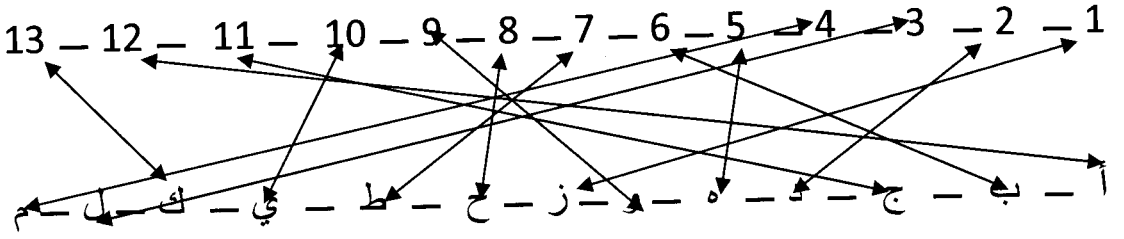
[1] استعانت الباحثة في هذا الجزء من التحليل بما ورد في كتاب عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص122.

[2] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص99.

[3] المرجع نفسه.

| | |
|---|---|
| 8- تعرفه على بتول. | ح - تعرفه على بتول. |
| 9- موت الأم. | ط - موت الأب. |
| 10- زواجه من بتول. | ي - زواجه من بتول. |
| 11- التدريب العسكري قبل الرحلة للجنوب. | ك - وصوله للمنطقة الحدودية. |
| 12- الاستعداد للرحلة. | ل - عمله في الورشة ثم الجامعة. |
| 13- الوصول للمنطقة الحدودية وما جرى فيها من أحداث. | م - الانتقال من القرية إلى المدينة. |

ولتوضيح مدى تشابك الزمن في الرواية ستستعين الباحثة بالشكل التالي:




بدا من خلال الشكل السابق مدى تشابك الأحداث وتشعبها في رواية "التابوت". وإن استثنت الباحثة من الترتيب السابق ما وقع من أحداث في حاضر السرد، وهي قليلة، فإن مرد ذلك أن الأحداث سارت في حاضر السرد، نتيجة لاعتماد الراوي السرد الآني، بشكل خطي التزم فيه الراوي، إيهاماً بالواقع، الترتيب الواقعي للحكاية، ومن هنا اعتبر جنيت السرد المتواقت أو المتزامن هو أكثر أنماط السرد بساطة؛ لأن التزامن الدقيق بين الأحداث وسردها، أو بين الحكاية وروايتها يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني[1].

لقد اختار راوي "التابوت" الداخلي أن يسرد بضمير المتكلم حكاية كان مشاركاً في أحداثها وطرفاً فيها، وقد بدا عند توليه لتقنية الرؤية ملتزماً بما تفرضه عليه الصورة التي اختارها للظهور، فظلّ في معظم النص "حبيس وضعيته شخصية

---

[1] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص232.

مشاركة في الأحداث لا يتجاوزها"[1]، ففوّض فعل الرواية للراوي الخارجي عند سرد ما يتجاوز طاقته المحدودة مما له وثيق العلاقة بالقصة الرئيسة، ولكنه خرق في آخر الرواية الالتزام المفروض عليه فتغلغل في دواخل الشخصيات وعرف ما يجول بخاطرها وما يدور بخلدها من أفكار وهواجس، مما وشى "بحضور قوي لكاتب تقمص دور الراوي"[2].

يتبين مما تقدم أن الراوي أثناء قيامه بوظيفة السرد كان حريصاً على أن يوهم متلقي خطابه، في كثير من المواطن، بواقعية ما يروي، فما الأدوات التي استعان بها لتحقيق مقصد الإيهام بالواقع؟

**2. وظيفة الإيهام بالواقع:**

لعل من أهم الأساليب التي لجأ إليها الراوي للإيهام بواقعية ما يروي اختياره ضمير المفرد المتكلم في إتمام عملية السرد، حيث إن استخدام هذا الضمير – كما يرى النقاد السرديون– يعطي مصداقية للقصة، ويمنح المتلقي شعوراً بواقعية ما يروى[3]، باعتبار أن الراوي يروي حكاية شارك بنفسه فيها وكان طرفاً من أطرافها وشاهداً على أحداثها. وقد اختار أن يكون السرد آنياً، وهذه الآنية الهلامية والمزيفة لا يلجأ إليها الراوي ولا يستخدمها إلا "لمجرد الإيهام بحضور الحديث السردي ساعة القراءة، بغية إيقاع القارئ في شراك الأحداث الخيالية، فينتقل خيالياً إلى ساحتها، ويحتكم إلى قوانينها، ويحس بوجودها إحساس الذي يخوض غمارها ويعيش أحداثها"[4].

وإن كان اختيار نمط السرد وزمنه أسهما في الإيهام بواقعية المروي، فإن هذه الواقعية تتأكد من خلال حرص الراوي على تحديد الزمن الذي وقعت فيه الأحداث

---

[1] محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص287.

[2] المرجع نفسه، ص288.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص230..

[4] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص84.

والمكان الذي دارت عليه: "**كان الجنود في المعسكر قد تناقلوا خبرا منذ أيام؛ بأن الاختيار وقع على سريتنا لإرسالها في مهمة حربية إلى أوزو؛ لتعزيز مواقع قوات حماية الحدود الليبية مع تشاد في الجنوب بعد أن صارت مواقعها عرضة للهجوم من قبل القوات التشادية المتقهقرة أمام زحف قوات الثوار الذين يشنون حربا طاحنة منذ شهور لإسقاط الحكومة برئاسة هبري والقوات الموالية له المدعومة من جهات أجنبية ...**" (ص39).

فالأحداث كما يبدو من المقطع جرت في منتصف الثمانينات من هذا القرن، وهو الزمن الذي دارت فيه في الواقع الليبي المعيش رحى الحرب بين الحكومتين الليبية والتشادية، وقد جرت الأحداث في منطقة (أوزو) الحدودية الواقعة بين البلدين. وتحديد زمن الأحداث ومكان حدوثها، وتسمية الأماكن بأسمائها المرجعية الكائنة خارج النص، وذكر أسماء لأشخاص عاصروا تلك الفترة يمنح الأحداث المروية الكثير من الواقعية.

ومن الأساليب الأخرى التي سلكها الراوي للإيهام بحقيقة ما يروي وواقعيته تقيده – وقد اختار نمط السرد الآني وتخير الظهور بمظهر الشخصية المشاركة في الأحداث – بنمط الرؤية من الخارج عند تبئيره للأماكن والشخصيات فلم يكن بإمكانه أن يرصد ما لا يقع تحت طائلة حاسة من حواسه إلا عن طريق الحدس والتخمين.

وإن بدا الراوي من خلال تقيده بما تفرضه عليه الصورة التي برز بها حريصاً على إيهام متلقي خطابه بواقعية ما يروي، فإنه بدا في بعض المواطن من النص حريصاً على العكس، أي على التشكيك في صحة المروي، حيث تخلى في تلك المواطن عن ذلك النمط من الرؤية، وتجاوز الحدود المفروضة عليه فبأر – كما تقدم– ساعة ميلاده وتغلغل في دواخل بعض شخصيات الرواية. فهل أراد راوي "التابوت" الإيهام بواقعية الأحداث من ناحية، والتشكيك في كونها سيرة ذاتية

من ناحية أخرى؟ أم أنه أراد أن يثبت أن الرواية بضمير المتكلم، كما قال جيرمين بري، ما هي إلا "ثمرة اختيار جمالي واع، وليست علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة الذاتية"[1]؟.

**3. وظيفة التواصل:**

بدا راوي "التابوت" حريصاً على التواصل مع المروي له، ساعياً إلى استحضاره وإثارة انتباهه من خلال عدة علامات مباشرة وغير مباشرة، مؤكداً بذلك ما ذهب إليه دومنيك مينغينو والألسنيين المحدثين من أن النص الأدبي "ليس رسالة تتجول بين ذات المؤلف وذات القارئ بقدر ما هي جهاز طقوسي فيه تتوزع الأدوار وتنسج علامات مستورة/ مفضوحة بين الراوي والمروي له بواسطة اللغة التي هي منزاحة عن الواقع دوماً"[2].

ولعل من أهم العلامات المباشرة الدالة على حضور المروي له في الملفوظ في هذا النص الروائي ضمير المخاطب المفرد الذي لا يمكن في غياب شخصية مخاطَبة أن يحيل على غيره: "**أن تفيق في الفجر وترى ما طرأ على الكون من مسحات غامضة غريبة إثر هطول المطر وأنت نائم، أمر يجعلك تؤمن بأن سر الخلاص الكبير للإنسان وهو يسير فوق الأرض يربض، حتما في اكتشاف هذه اللحظات العامرة باليقين**" (ص163).

فالراوي يقطع في هذا المقطع خط سير الأحداث ليستحضر المروي له ويدعوه ضمناً ليعيش مثل تلك اللحظات. وقد يكون استدعاء المروي له عن طريق ضمير المخاطب في هذه الرواية لنقل إحساس عاشه الراوي أراد أن يكشف للمروي له

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص259.

[2] علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، مرجع سابق، ص64، نقلاً عن:

-Dominique Maingueneau: Elements de linguistique pour le texte litteraire, Paris, Bordas, 1990, p.6.

كنهه ليعيش معه الإحساس ذاته: "**شممت رائحة الأشجار. كانت رائحة رطبة. إنها تلك الرائحة التي تذكرك بالقش الجاف ...**" (ص216).

وإذا اعتبرنا ضمير المخاطب المفرد هو العلامة الوحيدة المباشرة الدالة على حضور المروي له في رواية "التابوت"، فإن فيها من العلامات غير المباشرة الكثير. ولعل من أهم هذه العلامات وأكثرها حضوراً ضمير المتكلم الجمع الدال بصفة ضمنية على المروي له: "**اكتنفتني حالة مركزة. جوع مرعب للحقيقة. الجوع للكمال المتململ في أعماقنا**" (ص59)، "**يخرج (الإنسان) كل صباح ليتأمل العالم وما تضج به الدنيا حوله من تيارات صاخبة وخافتة يصنعها الواقع المعاش (كذا) حولنا**" (ص85)، "**الأرض هي الإنسان. هي ذلك الشيء الثمين الساكن في جواهر نفوسنا يطلق فينا فيض الحياة نفسها ...**" (ص168)، "**إن شعورنا بأننا أحياء نمشي ونتنفس هو شعور عظيم ...**" (ص191)، "**كل واحد منا تماما مثل ريشة نتوفة من طائر بائس تلعب بها أنواء الأقدار كل يوم ...**" (ص263).

ومن العلامات غير المباشرة التي يستحضر فيها الراوي المروي له، ويحاول من خلالها التواصل معه صيغ الاستفهام التي يتوجه فيها الراوي إليه "مورطاً إياه في أسئلته، مستدراً مشاركته في البحث معه عن أجوبة عجز هو عن توفيرها أو تظاهر بفشله في ذلك أو اعتقد أنها يمكن أن تخالج المروي له نفسه"[1]. وقد بدا استخدام هذا النوع من الصيغ مكثفاً في رواية "التابوت": "**خطر لي فجأة أن أحلق ذقني. نعم يجب أن أحلق ذقني وشاربي الناعم. في الجيش لابد من حلق شعر اللحية والشارب كل يوم، وأحيانا مرتين في اليوم. ولكن ما هي علاقة حلاقة الشعر بالحرب؟**" (ص30)، "**هذا الشيء الحرب!. من أين يأتي؟ من أين يتسلل إلى العالم؟ من أي جذر نما وكبر؟ ...**" (ص56)، "**كنت لا أستطيع الوصول إلى**

---

[1] علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، مرجع سابق، ص129.

**مدرك يوصلني إلى فهم غباء هذا الإنسان. لماذا يموت السود في أطراف الصحراء من أجل حرب شنيعة لا يملكون حتى فهما قاصرا عنها؟. ولماذا يفض العالم مكنونات الموت لتنطلق لعنات الفناء لتحرق الأرض الواسعة؟."** (ص183)، "**السماء تمطر بجنون أليم ... من أين يأتي المطر؟ لم أكن أفهم لماذا كانت تمطر هكذا في الصيف**" (ص188).

وإن استدعى الراوي في المقاطع السابقة المروي له بعلامة منفردة من العلامات غير المباشرة هي ضمير المتكلم الجمع حيناً، وصيغ الاستفهام حيناً آخر، فقد اجتمعت في أحيان أخرى العلامتان في مقطع واحد، ومن ذلك: "**كان موسم الأمطار هو موسم الخير العميم ..هذا ما ألفته آذاننا، واعتنقته أرواحنا عندما كنا صغارا ... وإذ يرحل الخريف ومن ورائه الشتاء بلياليه الباردة تظل عيوننا شاخصة ترقب الحقول الجرد المشتعلة بوهج الصيف ... وننتظر السماء لترسل إلينا المطر لنغني من جديد .. ولكن لماذا؟ لماذا كنا نؤدي كل تلك الطقوس بكل بداهة وعفوية؟.**

**هل كان كل ذلك الاحتفاء والترحيب العميق بقدوم المطر هو انعكاس دفين في أعماقنا لجوع الأرض للماء؟ هل تسرب إلينا ...**" (ص190).

وفضلاً عن تلك العلامات فإن هناك أساليب أخرى وعلامات يستحضر بها الراوي المروي له، تُستشف من خلال قيام الأول منهما بتعليل موقف أو حالة أو محاولة نقل إحساس أو شعور ما: "**شعرت بغثيان مر يصعد إلى حلقي. كنت قد شربت كثيرا من الماء الفائر من برميل الماء أثناء الرحلة الطويلة تحت الشمس. وهاجمني دوار ...**" (ص120، 121).

فقد قطعت عبارة "**كنت قد ... تحت الشمس**" خط السرد لتعليل سبب الشعور بالغثيان، وهذا التعليل لا يقصد به إلا المروي له الذي توقع الراوي أن يتساءل

عن سبب الدوار، وإلا لقال: (شعرت بغثيان مر يصعد إلى حلقي، وهاجمني دوار).

وإن ورد التعليل في العبارة السابقة على لسان الراوي الداخلي، فقد شاركه الراوي الخارجي فيما تولى هو مهمة سرده، ومن ذلك قوله: "**دب في العيون نعاس حذر، وارتخت مفاصل الأجساد مع جرعات الماء. وتخدرت العقول. تعب السير وإنهاك البقاء في الصحراء يصيب المرء بذلك النوع من الرغبة في إسناد مهمة إراحة الجسد إلى الأرض. ولكن فجأة هناك شيء يتحرك ...**" (ص273).

فعبارة "**تعب السير ... مهمة إراحة الجسد إلى الأرض**" لو حذفت من سياقها لما اختل المعنى (دب في العيون نعاس حذر، وارتخت مفاصل الأجساد مع جرعات الماء. وتخدرت العقول. ولكن فجأة هناك شيء يتحرك)؛ فالعبارة لا تعدو أن تكون تعليلاً للحالة التي أصابت الشخصيات المبأرة استهدف بها الراوي المروي له.

إن رواية "التابوت" – كما يظهر من العرض السابق– شأنها شأن أي رواية أو أي خطاب سواها "هي بالضرورة موجهة إلى شخص ما، وتخفي تحت إهابها استنفاراً للمتلقي"[1]. وقد تبين أن راوي "التابوت" قد حاول بعدة طرق، تطرقت الباحثة لأبرزها، المحافظة على خط التواصل بينه وبين المروي له، ولكن السؤال هنا: ما المضامين الفكرية والأيديولوجية التي أراد توصيلها؟ وكيف تمت هذه المهمة؟

---

[1] السيد إبراهيم: نظرية الرواية، مرجع سابق، ص168.

### 4. الوظيفة الأيديولوجية:

تعد الأيديولوجيا عند النقاد عنصراً أساسياً من عناصر إنشائية النص الأدبي[1]، لا يكاد يخلو منها أي نص. وباعتبار أن الرواية تدخل ضمن دائرة النصوص الأدبية فلابد أن تحمل بين طياتها مقتضى أيديولوجياً.

وقد عالجت رواية "التابوت" عبر أنا الراوي الذي هيمن صوته على القسم الأكبر من السرد من بداية الرواية إلى نهايتها قضية من أهم القضايا الفلسفية، وهي قضية الحياة والموت. ورغم غياب الملامح المادية للمتكلم/ الراوي الشخصية وغياب اسمه على طول خط السرد فقد بدا حضوره قوياً، حيث اكتسب هويته السردية وحضوره القوي من خلال الوظائف التي نهض بها راوياً ومنتجاً لأيديولوجيا معينة.

لقد استطاع راوي "التابوت" الداخلي أن يطرح القضية التي عالجتها الرواية عبر الوقفات التأملية التي كانت تقطع خط سير الأحداث في كثير من الأحيان لتسبح فيها الشخصية مع ذاتها طارحة أفكارها ورؤاها الفلسفية بشأن حقيقة الموت والحياة: "**الحياة خضم رحب متسع الآفاق .. سر محير.. وكل ما يدب على الأرض هو نسيج غريب من الأشياء .. لغز غامض، والإنسان وحده زاد هذا اللغز عمقا وغموضا. الحياة في حقيقتها يكتنفها الغموض فهي ابنة اللحظة، واللحظة هاربة لا تلبث بمأمن حتى تأتي لحظة أخرى تدفعها وتأخذ مكانها ... نظل نلهث وراء اللحظة الحاضرة حتى يصدمنا جدار الموت ونتفتت ونتلاشى ونموت، وللموت ألف قصة وقصة ولكنها جميعا منسوجة بخيط واحد**" (ص192).

---

[1] ينظر: محمد الباردي: الرواية والأيديولوجيا (قراءة في رواية عزازيل ليوسف زيدان)، ضمن كتاب: الرواية العربية والأيديولوجيا (من أبحاث ندوة الرواية والإيديولوجيا جمعية الرواية العربية للدراسات والتوثيق قابس فيفري 2010)، تأليف مشترك، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، قابس – الجمهورية التونسية، الطبعة الأولى، 2011، ص41.

إن راوي "التابوت" في فلسفته لحقيقة الحياة والموت ينهل من معين ديني وعقدي وصوفي راسخ، ومخزون ذهني وفكري وفلسفي عميق. فهو في فلسفته للموت – مثلاً– لا يعتبر الموت نهاية للحياة وإنما هو بداية لحياة أخرى مجهولة المعالم: "**إن الجسد يهرم ويشيخ ويموت. ولكن الموت ليس عدما أيضا. ليس ارتدادا صاعقا إلى دائرة العدم الأولى. لأن قصتي لا تنتهي بموتي كما لا تبدأ بولادتي. نحن عندما ندفن شخصا مات، إنما في الحقيقة نواري جسده تحت التراب، أما هو نفسه فيبقى قابعا في مكان ما، على هيئة ما، في ركن مجهول لا نعرفه، ونحن ندرك ذلك تماما، وللسبب ذاته نظل ندعو له، ونترحم عليه، وربما نلعنه .. عجيب ..! إذن من الذي مات؟. الميت نفسه؟**" (ص208).

لقد تمكن راوي "التابوت" في مواطن كثيرة من الرواية أن يطرح رؤاه المتعلقة بحقيقة الحياة والموت وسر الوجود وقيمة الإنسان وعدم جدوى الحروب عبر وعي الشخصية المحورية، ولكنه، وإن جعل لها نصيب الأسد من ذلك لم يؤثرها بها، بل جعل المجال سانحاً لبعض الشخصيات الأخرى لتطرح رؤاها وأفكارها، التي هي في الواقع رؤى الكاتب وقيمه، التي يطرحها عبر الأقنعة التي يتخفى وراءها[1]. ولعل من أهم الأفكار التي طرحها عبر وعي (زيدان) قدسية القتال في سبيل الأرض الذي هو في الحقيقة قتال عن وجود الإنسان نفسه: "**في مرات عديدة شاطح "زيدان" بعض الفلاحين الشباب الذين يملكون مزارع قرب عين الشرشارة حول فهمه للحرب والانخراط في الجيش. وعندما تطوع تلقائيا لأداء مهام الجيش قال لأقرانه الذين سخروا منه:**

---

[1] وهنا نقف على قول جنيت بأن الوظيفة الأيديولوجية "تنفرد عن سائر الوظائف غير السردية بكونها لا تعود بالضرورة إلى السارد (الراوي)"؛ إذ يرى أن في استطاعة الروائيين أن ينقلوا "مهمة التعليق والخطاب التعليمي إلى شخصياتهم".

-جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص266.

- **التدريب على السلاح هو الطريق لمعرفة أسرار القتال. والقتال في سبيل الأرض هو في الحقيقة قتال عن وجود الإنسان نفسه"** (ص167، 168).

وإن تم طرح بعض الأفكار والقيم عبر وعي شخصية تنتمي لحاضر السرد، فقد تم طرح أخرى عبر وعي شخصيتين تنتميان لماضي الراوي الشخصية هما: بتول، وعبد العزيز. يقول الراوي الداخلي ناقلاً رؤية الأولى حول المرامات البعيدة لطبيعة الحياة: "**صمتت. قلبت صورة أو صورتين في يدها. ثم أردفت بصوت خافت قاهر:**

- **الحقيقة تتوارى في دعاوى الأقدار التي تدفعنا في مسيرنا كتهاويل سحاب الشتاء. تتشكل وتنحت من نفسها كائنات ووجوه وتقاسيم ثم تدفعها الريح فتتبدد لتتجمع لترسم وتنحت من نفسها من جديد .. اذهب إلى الحرب سوف انتظرك..!"** (ص35).

ويقول ناقلاً رؤية الآخر: "**توقف "عبد العزيز" عن إعمال يديه في الأحشاء. التفت إلي وقال:**

- **الحياة يا صديقي مثل الموت تماما، كلاهما من يجعلنا نسير. نصفك الميت والآخر الحي هما قدماك اللتان تحملانك في هذه الحياة. إنك لا تصدقني. أنا أعلم ذلك هئ..هئ..هئ"** (ص201، 202).

لعل ما يلفت النظر ويثير الانتباه في المقاطع السابقة التي طُرحت فيها بعض أفكار الشخصيات وقيمها تمتّعُ هذه الشخصيات بلغة شعرية تكاد تكون واحدة وتحمل مضامين فلسفية بالعمق ذاته مع اختلاف مشارب الشخصيات ومهنها. ولا شك أن الصياغة اللغوية الموحدة في أي نص وغياب الأسلبة[1] عنه تفقد النص

---

[1] الأسلبة (Stylisation) هي: "تشخيص وانعكاس أدبيين للأسلوب اللساني لدى الآخرين. وفيها يقدم، إلزامياً، وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخص (الوعي اللساني للمؤسلب)، ووعي من هو موضوع التشخيص والأسلبة"=

قدراً كبيراً من مصداقيته وتشفّ في كثير من الأحيان عن الكاتب الذي يحاول جاهداً الاختباء وراء شخصياته التي يخلقها؛ غير أن راوي "التابوت" بدا مدركاً لذلك، ومن ثم سعى إلى تبرير توحد اللغة بين الشخصيات الثلاث. فبتول فلسفتها مبررة لأنها "**تحمل إجازة في الفلسفة**" (ص32)، وعبد العزيز كان – كما يصرح الراوي – "**فيلسوفا مهذارا**" (ص200)، أما زيدان فقد بدا "**كعارف حقيقي**" (ص177)، وحاملاً لـ"**نظرة غامضة شبيهة بنظرات العرافين وقراء الغيب**" (ص157).

ولئن شاركت بعض الشخصيات الراوي في بث كثير من القيم في النص، فإن الراوي الداخلي أو الراوي الشخصية قد حظي بنصيب الأسد من ذلك، وهذا الاستئثار بالنصيب الأكبر من الوقفات التأملية مبرر بلا شك؛ إذ هو الشخصية المحورية في الرواية. ولكن السؤال هنا: هل أخلّت المساحة الواسعة التي احتلتها هذه الوقفات بالبناء المعماري للرواية؟ ولماذا؟

إذا كان الخطاب التنويري أو التربوي أو الأخلاقي أو المذهبي المتعلق بالوظيفة الأيديولوجية للراوي يحطم – كما يرى النقاد – إذا زاد عن حده بناء النصوص السردية، ويحولها إلى خطبة دينية أو أخلاقية أو منشور سياسي[1]، فإن راوي "التابوت" استطاع، رغم عظم المساحة التي احتلتها الوقفات التأملية التي طرح عبرها رؤاه وأفكاره وخاصة في الفصول الأخيرة من الرواية، أن يحافظ على البناء المعماري للنص؛ ولعل السبب في ذلك أن تلك الوقفات لم تكن مفتعلة، أو ناشزة عن خط السرد، فالشخصية المحورية التي تولت فعل الرواية شخصية منطوية على ذاتها بعيدة عن الآخرين: "**كنت منطويا على نفسي قليل الاختلاط والحركة**" (ص79)، والأيام تمضي رتيبة في الصحراء: "**قضيت ليلتي الأولى**

---

= ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة – باريس، الطبعة الأولى، 1987، ص122.

[1] ينظر: عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مرجع سابق، ص65.

**فوق الجبل وبعدها سارت الأيام سيراً مكدودا آخر**" (ص211)، وفترات المناوبة التي تقضيها الشخصية وحيدة في حراسة الآخرين فوق قمة الجبل تطول وتتكرر: "**لم أصعد الجبل حتى جاء موعد نوبتي في الحراسة**" (ص181). كل هذه العوامل، إضافة إلى جو الصحراء الصامت، أتاح للشخصية المحورية أن تقف كثيراً مع نفسها فتستبطن ذاتها وتتأمل محيطها، كما خلق الجو الملائم لتطول تلك الوقفات التأملية.

عالجت رواية "التابوت" – كما تبين– قضية الحياة والموت، وهي قضية من أهم القضايا الفلسفية، ولكنها لم تقتصر على معالجة هذه القضية فقط، بل طرحت عديد القضايا التي بدت أمام القضية الأولى كجزر صغيرة في بحر واسع؛ إذ وردت في ثنايا السرد ولم تطرح بصورة صريحة، كما أنها لم تحتل إلا مساحات صغيرة من جسد الرواية. ولعل القضية الاجتماعية إحدى تلك القضايا، حيث تمثلت هذه القضية في معالجة الراوي لعمق العلاقات التي تربط بين أفراد المجتمع الواحد وتباينها في القرى عنها في المدن: "**كانت علاقتي به (عبد العزيز) التي صنعتها المدينة تريحني على نحو ما؛ من الخوض في المجاملات التي أراها نوعا من هدر الوقت، ولا تشكل أي قيمة حقيقية في شبكة الحياة الصاخبة في المدن**" (ص200).

وإن استطاع الراوي طرح القضية التي أراد معالجتها في المقطع السابق من خلال تحميل عباراته بالمضمون القضوي لها، فقد استطاع طرح قضايا أخرى من خلال سرد أحداث تشف عن القضية دون أن تصرح بها: "**عندما أدخل ورشتي في أصائل الخريف، وألمس الآلات، تسري في عضلاتي تلك الرعشة الباردة وأشعر بالمسامير تغوص في لحم فخذي ...**

**المسامير المعدنية المرتسمة في الصورة الضوئية لم تقنع الطبيب في اللجنة العسكرية أثناء الفحص بأنني لا أصلح على الأقل من الناحية البدنية في أن أكون**

**رجل حرب ... في المعسكر عوملت معاملة الأصحاء طوال فترة التدريب الأساسي"** (ص26، 27).

تمكن الراوي في المقطع السابق من سرد حدث فيه من الإسقاطات السياسية الكثير، حيث إن البطل الراوي لم يعف من الخدمة العسكرية رغم عاهته.

اختلفت – كما تبين– الطرق التي اعتمدها الراوي في طرح القضايا التي أراد معالجتها، وتمكن من خلال تلك الطرق تسريب قيمه وأفكاره بأسلوب سلس وممنهج.

لقد تمكن راوي "التابوت" من فعلي الرواية والرؤية، وهو وإن ظهر في صورتين متباينتين: صورة شخصية تروي بضمير المتكلم ما شهدت من أحداث، وتتمتع بعمق رؤية محدود، وصورة راوٍ غفل يروي ما لم تشهده الشخصية الراوية من أحداث لها وثيق العلاقة بحاضر السرد، ويتمتع بعمق رؤية ممتد – فإن التحليل أثبت أنهما واحد لا اثنين، وقد أكد ذلك التحامهما الصريح في الفصلين الأخيرين من الرواية.

# خـــاتمـــــة

## بأهم النتائج التي استخلصها البحث

لاشك أن لكل بداية نهاية، وأن لكل زرع حصاداً، وحصـــاد هذا البحث هو ما توصلت إليه الباحثة من نتائج، وما وقفت عليه الدراسة من فوائد، وهي صنوان أصلهما واحد وفروعهما شتى، وهما:

**- نتائج عامة:**

يتعلق بعضها بالمنهج الذي تبنته الباحثة ومدى جدواه وإمكانية التعاطي معه في دراسات أخرى، ويتعلق معظمها بالراوي وأنواعه والفرق بينه وبين الرائي وأنواع الرؤى. ويمكن إجمال هذه النتائج فيما يلي:

1- مكّن الدمج بين تصور البنيويين الإنشائيين وعلى رأسهم جنيت، وبين تصور آلان راباتال اللساني التلفظي من دراسة الصوت والرؤية معاً في النصوص السردية، ودراسة نماذج روائية مختلفة ضمير السرد، والتركيز على كل من المبئر والمبأر، وهذا ما لا يمكن تحقيقه لو اُقتصِر على أحد هذين التصورين.

2- الرواة في الأعمال السردية نوعان لا ثالث لهما: خارجي، وداخلي. والداخلي قسمان: مشارك، ومراقب. أما ما يطلق من مصطلحات أخرى للدلالة على بعض أنواع الرواة من قبيل: الراوي الثقة والراوي غير الثقة، والراوي المحايد والراوي غير المحايد وغيرها فهي لا تعدو أن تكون أوصافاً لأحد النوعين السابقين.

3- أن تعدد الأصوات ليس رديف تعدد الرواة ولا مستلزماً له، فقد تتعدد الأصوات في النص السردي دون أن يتعدد الرواة.

4- يمكن أن تتعدد الشخصيات البؤرية في العمل السردي الواحد، ولو كان المتكفل بفعل الرواية واحد.

5- أن الراوي الغفل يتمتع غالباً بعمق رؤية وحجم معارف أوسع وأكثر امتداداً من الشخصيات.

6- أن الشخصية الراوية تمنح في النص السردي قدراً من الحرية لا يمنح للشخصيات الأخرى.

7- لا يجب الخلط عند التحليل بين الراوي والرائي، فالراوي هو جواب عن سؤال: من المتكلم في النص السردي؟ أما الرائي فهو جواب لسؤال آخر هو: من الذي يرى في النص السردي؟

8- لا يمكن اعتماد نمط واحد من أنماط الرؤية الثلاثة: الرؤية من الخلف، والرؤية الداخلية، والرؤية الخارجية على امتداد نص روائي، بل غالباً ما تتداخل الأنواع مع بعضها، إن لم تكن كلها فاثنين منها على أقل تقدير.

9- أن للراوي الحرية، ووفق الخطة السردية التي ينتهجها والمعاني التي يريد توصيلها، أن يستأثر بالصوت والرؤية، أو أن يشرك الشخصيات معه في ذلك.

10- يمكن للراوي بضمير المتكلم، أو الراوي الشخصية أن يختار بين نوعين من التبئير: التبئير على البطل، أو التبئير على الراوي، وبإمكانه إذا اعتمد النمط الثاني أن يتمتع بحرية أكبر مما لو اعتمد النمط الأول.

**- نتائج خاصة:**

تخص النصوص الروائية الثلاثة التي تناولها البحث، وأهم هذه النتائج ما يلي:

1- تنوعت في رواية "ليالي نجمة" الحكايات، وتعددت الشخصيات الفاعلة، وهذا التعدد وذلك التنوع كان من نتائجه امتداد خط السرد امتداداً بيّناً. ورغم هذا الامتداد البيّن فإن الراوي الغفل استطاع أن يمسك زمام السرد فلم يفلت منه؛ إذ نسج من خلال الشخصيات خيوطاً تشد الحكايات بعضها إلى بعض فتلاقحت الحكايات دون أن تتنافر وتطورت الشخصيات إلى أن وصل السرد إلى نهايته. وقد استأثر الراوي في النص بفعل الرواية فلم يسلمه لأيٍّ من الشخصيات، أما الرؤية فقد تقاسمها مع جل شخصيات الرواية إن لم تكن كلها، ومع هذا التقاسم فقد تميز عنها برؤيته الفوقية التي استطاع من خلالها رصد حركة أكثر من

شخصية في الآن نفسه مع اختلاف الأمكنة، واستطاع من خلال ذلك أن يزود المتلقي بكثير من التفاصيل التي لا تدركها كثير من الشخصيات.

2- تقاسم فعل الرواية في "وميض في جدار الليل"، خلافاً لرواية "ليالي نجمة" ثلاثة رواة، احتل الأول منهما المستوى الأول من السرد باعتباره راوياً من خارج الحكاية، واحتل الآخران المستوى الثاني منه باعتبارهما راويين مضمَّنين من قبل الراوي الأوّلي. وكما تقاسم الراوي الأوّلي الغفل فعل الرواية مع شخصيتين من شخصيات الرواية تقاسم فعل الرؤية معهما، وعلى الرغم من تفويضه فعلي الرواية والرؤية في كثير من مواضع الرواية للشخصيتين المحوريتين مما يوهم باختفائه أو غيابه، فإنه ظل الغائب الحاضر والمتخفّي لا المختفي وتبين أن نزوله عن ذينك الفعلين لا يعدو في حقيقته أن يكون نزولاً ظاهراً.

3- تنازع فعل الرواية في "التابوت" راويان، أحدهما داخلي باعتباره شخصية من الشخصيات المشاركة في الحكاية، والآخر خارجي لا تمثله أيٌّ من الشخصيات، وقد اعتمد الأول منهما ضمير المتكلم والآخر ضمير الغائب، وتبنّى الأول الرؤية من الخارج والآخر الرؤية من الخلف في بعض المواطن والرؤية المصاحبة في كثير منها. وعلى الرغم من كل هذه الحيل التي استخدمت للفصل بين الراويين خدمةً للنص، فقد أثبت التحليل أنهما واحد لا اثنين، وقد أكد ذلك التحامهما الصريح في الفصلين الأخيرين من الرواية.

## قائمة المصادر والمراجع

***القرآن الكريم.**

**أولاً: المصادر:**


1- أحمد نصر: وميض قي جدار الليل، دار المنار للطباعة والنشر، مصراتة، الطبعة الثالثة، 2007م.

2- خليفة حسين مصطفى: ليالي نجمة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، 1999م.

3- عبد الله علي الغزال: التابوت، الشروق للطباعة والإعلان، مصراتة، الطبعة الأولى، 2005م.


- **ثانياً المراجع:**

**أ- الكتب العربية:**


1- إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر، الطبعة الأولى، 2008م.

2- أحمد السماوي: فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، الطبعة الأولى، 2002م.

3- أحمد محمد محمد الشيلابي: القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية (دراسة في المضمون والرؤية الأيديولوجية)، دار ومكتبة الشعب، مصراتة- ليبيا، الطبعة الأولى،2003م.

4- تأليف مشترك: الرواية العربية والإيديولوجيا ( من أبحاث ندوة الرواية والإيديولوجيا جمعية الرواية العربية للدراسات والتوثيق قابس فيفري 2010)، مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع، قابس- الجمهورية التونسية، الطبعة الأولى، 2011م.

5-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990م.

6- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد البنيوي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2000م.

7- سعيد يقطين:
- تحليل الخطاب الروائي (الزمن، الصيغة، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1993م.
- قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997م.
8- سمر روحي الفيصل: نهوض الرواية العربية الليبية، اتحاد كتاب العرب، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى، 1990م.
9- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984م.
10- السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د.ط، 1998م.
11- الصادق قسومة: الحوار (خلفياته وآلياته وقضاياه)، مسكيلياني للنشر والتوزيع، زغوان ــ تونس، الطبعة الأولى، 2009م.
12- عبد الحكيم سليمان المالكي: استنطاق النص الروائي من السرديات والسيميائيات السردية إلى علم الأجناس الأدبية (اشتغال على مجموعة من النصوص الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع الأدبي)، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، 2008م.
13- عبد الحميد الشلقاني: الأعراب الرواة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس - ليبيا، الطبعة الثانية، 1982م.
14- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، الطبعة الثانية، 1996م.
15- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990م.
16- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م.

17- عبد الوهاب الرقيق: في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد الحامي، صفاقس – تونس، الطبعة الأولى، 1998م.

18- عدالة أحمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، 2006م.

19- عشتار داود محمد: الإشارة الجمالية في الأثر القرآني (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

20- عفاف عبد المعطي: السرد بين الرواية المصرية والأمريكية (دراسة في واقعية القاع)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2007م.

21- علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس الجديدة – الجمهورية التونسية، الطبعة الأولى، 2003م.

22- فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، 2011م.

23- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (1976ـ 1986)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ودار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس – تونس، الطبعة الأولى، 2003م.

24- محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي (دراسة)، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، الطبعة الثانية، 1982م.

25- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق")، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، الطبعة الأولى، 2008م.

26- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005م.

27- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1998م.

28- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2003م.

29- محمد نجيب العمامي:

- تحليل الخطاب السردي (وجهة النظر والبعد الحجاجي)، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة وميسيكلياني للنشر والتوزيع، زغوان-تونس، الطبعة الأولى، 2009م.

- الذاتية في الخطاب السردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس ــ تونس، الطبعة الأولى، 2011م.

- الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس)، دار محمد علي الحامي، صفاقس وكلية الآداب والعلوم الإنسانية سوسة، د.ط، 2001م.

- في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس - تونس، الطبعة الأولى، 2005م.

30- مهدي صلاح علي حسن: أنماط البث والتلقي في الخطاب الروائي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، 2006م.

31- ناصر الحجيلان: الشخصية في قصص الأمثال العربية (دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، الطبعة الأولى، 2009م.

32- ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية..عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري)، دار النشر للجامعات، مصر، الطبعة الثالثة، 1997م.

33- ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات، والوظائف، والتقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م.

34- نبيل درغوت: العين الساردة، SIMPACT، تونس، الطبعة الأولى، 2008م.

35-يمنى العيد:

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، 1999م.

- الراوي: الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، 1986م.

- في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية، 1984م.

**ب - الكتب المترجمة:**

1- بول ريكور: الزمان والسرد (التصوير في السرد القصصي)، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت ــ لبنان، الطبعة الأولى، 2006م.

2- بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان ــ الأردن، الطبعة الثانية، 2000م.

3- تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، 1987م.

4- جان إيفان تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1993م.

5- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد المعتصم وآخرين، منشورات الاختلاف، الطبعة الثالثة، 2003م.

6- جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، 1989م.

7- جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، د. ط، 1999م.

8- روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، الطبعة السابعة، 1977م.

9- روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ترجمة أحمد صبرة، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2009م.

10- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، 1988م.
11- فريد ريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار غريب، القاهرة، د.ط، د.ت.
12- فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبوبكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، 1989م.
13- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة – باريس، الطبعة الأولى، 1987م.
14- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت ــ باريس، الطبعة الثالثة، 1986م.

**ج – المعاجم والقواميس:**

**أ- العربية:**

1- ابن منظور: لسان العرب، المجلد الرابع، دار الحديث، القاهرة، د.ط، 2003م.
2- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، 1985م.
3- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي انكليزي فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 2002م.
4- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي عربي)، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، د.ط، 1996م.
5- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار محمد علي للنشر بتونس وأخريات، الطبعة الأولى، 2010م.

**ب- المترجمة:**

1-جيرالد برنس:

- قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م.

- المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م.

2- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة - الجزائر، الطبعة الأولى، 2008م.

**د - الرسائل الجامعية:**

- عماد خالد عبد النبي حمد: بناء الرواية عند عبدالله الغزال (دراسة في تقنيات السرد رواية "التابوت" نموذجاً)، رسالة ماجستير، إشراف: د.عوض محمد الصالح، جامعة عمر المختار، 2007ـ 2008م.

**هـ - الدوريات:**

1- أحمد صبرة: جوانب من شعرية الرواية، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء 1997م.

2- بوريس أوسبنسكي: وجهة النظر في الرواية على مستوى الزمان والمكان، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، شتاء 1997م.

# فهرس الموضوعات


| الموضـــــــــوع | رقم الصفحة |
|---|---|
| المقدمة..... | ا |
| **الفصل الأول: المنطلقات النظرية** | |
| **المبحث الأول: ماهية الراوي وحقيقته**..... | 2 |
| 1- تمهيد..... | 2 |
| 2- مفهوم الراوي:..... | 3 |
| (2-1) مفهوم الراوي في الدراسات النقدية الغربية..... | 3 |
| (2-2) مفهوم الراوي في الدراسات العربية الحديثة..... | 6 |
| 3- الراوي بين المؤلف الواقعي والمؤلف الضمني..... | 11 |
| 4- بين الراوي والشخصية الروائية..... | 20 |
| 5- بين الراوي والمروي له..... | 25 |
| 6- وظائف الراوي..... | 28 |
| 7- أنواع الرواة..... | 32 |
| **المبحث الثاني: الرؤية والصوت** ..... | 38 |
| 1- تمهيد..... | 38 |
| 2- مفهوم الرؤية السردية..... | 39 |
| - بين الرؤية والراوي..... | 44 |

3- مفهوم الصوت السردي..... 46

4- بين الرؤية والصوت..... 51

## الفصل الثاني: الراوي الغفل بين الرؤية والصوت

## "ليالي نجمة" لخليفة حسين مصطفى أنموذجاً

- تقديم الرواية:..... 63

- وضع الراوي:..... 72

1- الصوت..... 72

2- الرؤية..... 76

1- واصلات رؤية الشخصية:..... 76

أ- فعل الإدراك و/ العملية الذهنية والحضور الصريح للذات المدركة ..... 77

ب- الذواتم..... 84

2- واصلات رؤية الراوي..... 86

- تبئير الأمكنة..... 91

- تبئير الشخصيات..... 97

- الراوي والشخصية بين عمق الرؤية وحجم المعارف:..... 106

1- حجم معارف الراوي وعمق رؤيته..... 106

2- حجم معارف الشخصية وعمق رؤيتها..... 111

- وظائف الراوي بين تقنيتي الرؤية والصوت:..... 116

1- الوظيفة السردية..... 117

2- وظيفة الإدارة أو التنسيق..... 118

3- وظيفة التواصل..... 120

4- وظيفة الإيهام بالواقع..... 124

5- الوظيفة الأيديولوجية..... 126

**الفصل الثالث: الراوي المتعدد بين الرؤية والصوت**

**"وميض في جدار الليل" لأحمد نصر أنموذجاً**

- تقديم الرواية..... 131

- وضع الراوي..... 133

- الصوت:..... 133

1- زمن السرد..... 133

2- مستوى السرد:..... 136

أ- الراوي الأولي..... 136

ب- الرواة الثواني..... 137

3- الضمير..... 137

- الرؤية..... 141

- تبئير الأمكنة..... 142

- تبئير الشخصيات..... 152

الراوي الخارجي والراويان الداخليان بين عمق الرؤية وامتدادها..... 158

- بين تعدد الرواة وتعدد الأصوات..... 164

- وظائف الراوي..... 167

1- الوظيفة السردية..... 167

2- وظيفة الإيهام بالواقع..... 169

3- وظيفة التواصل..... 170

أ- المروي له في الملفوظ..... 171

ب- المروي له القصصي..... 172

4- الوظيفة الأيديولوجية..... 176

**الفصل الرابع: الراوي الداخلي المشارك بين الرؤية والصوت**

**"التابوت" لعبدالله الغزال أنموذجاً**

- تقديم الرواية..... 180

- وضع الراوي في "التابوت"..... 181

- الراوي بين الرؤية والصوت..... 185

1- الراوي الداخلي المشارك..... 186

- تبئير الأمكنة..... 187

- الرائي ثابتاً في المكان..... 189

- الرائي متنقلاً في المكان..... 191

- تبئير الشخصيات:..... 194

1- تبئير المتكلم للشخصيات التي تنتمي لحاضره..... 194

أ- الخروق السردية..... 195

ب- سلوك الشخصيات وأفعالها..... 201

2- تبئير المتكلم للشخصيات التي تنتمي لماضيه..... 205

3- تبئير الذات..... 212

- الراوي الخارجي في رواية "التابوت"..... 216

1- قصة الشيخ الأسمر وقبائل الجن..... 216

2- ماضي زيدان..... 220

3- ماضي بشير..... 226

4- قصة الناقة الأسطورية..... 230

- بين الراوي الخارجي الغفل والراوي الداخلي المشارك..... 238

- وظائف الراوي في رواية "التابوت":..... 243

1- الوظيفة السردية..... 243

2- وظيفة الإيهام بالواقع..... 246

3- وظيفة التواصل..... 248

4- الوظيفة الأيديولوجية..... 252

- الخاتمة..... 258

- قائمة المصادر والمراجع..... 261