

بنية الخطاب الروائي الحديث رواية تفنست لعبد الله حمادي نموذجاً

أ/ بدرة فرحي
جامعة قسنطينة

يتيح تنوع نصوص التراث السردي العربي إمكانات شتى لمساءلة هذا التراث واستنكاه ملامحه وقوانينه انطلاقاً من الأنواع السردية التي برزت في إطار التفاعل السائد بين كل مكونات الثقافة العربية الإسلامية ومتطلبات العصر التي تفرض سرداً علاماتها يتأسس على تلون مرجعي يساهم في تشكيل أنواع عدة بأنساق ثقافية وأنماط للتلقي في النقد العربي القديم وفي النقد العربي الحديث والجديد. 1.

والسرد **narration** آلية أخرى من آليات المنهج الشكلي، وقد عنى بدراسة السرد العديد من النقاد العرب والأوربيين والعرب بداية من العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهايته، وربما يصعب حصر كل الدراسات الأوروبية والعربية التي عنت بالسرد نظرياً وتطبيقياً، لأن هذه الآلية كان لها نصيب الأسد قياساً بالآليات الأخرى للمنهج الشكلي كالمتن الحكائي أو المبنى الحكائي أو النسق أو التحفيز. 2.

ويعني السرد فعل الحكّي المنتج للمحكّي، أو إذا شئنا التعميم، مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه، والذي ينتجه السارد والمسروود له. ونقصد بالمحكّي النص السردي الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه السارد، بل أيضاً من الكلام الذي يلفظه "الممثلون"، ويستشهد به السارد. فالمحكّي إذن يتكون من تتابع وتناوب خطابيّ السارد والممثلين. وكما أن المحكّي يوفق بين خطاب السارد وخطاب الممثلين فإن القصة أيضاً تشمل الأحداث التي تكون موضوع خطاب السارد وكذا الأحداث التي يحكيها خطاب الممثلين، ومن ثمّ فهي تتضمن العالم المسروود والعالم المتمثل به في آن واحد. 3.

وترجع بداية الاهتمام بالسرد إلى الشكلايين الروس لاسيما ايخنايوم في دراسته حول نظرية النشر، فقد أشار إلى أوتولودفيج otto ludwig وكيف أنه فرق بين شكلين من السرد: الأول السرد بالمعنى الحرفي للكلمة، وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين، فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساس زوالثاني: السرد المشهدي، وفيه يكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة؛ ويكتفي من القسم الحكائي narrative بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه، بمعنى أنه يقتصر عملياً على الإشارة المتعلقة بالمشهد، وهذا النوع من السرد يذكر بالشكل المسرحي.

ولم يقف تقسيم السرد عند أوتولودفيج فحسب بل أشار إليه توماشفسكي أيضاً في نظرية الأغراض فأرى أنه يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي **objectif** وسرد ذاتي **subjectif**، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكّي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه، ويمكن للنظامين أن يختلطا ففي السرد

الموضوعي يتتبع الراوي عادة مصير شخصية معينة، فنعرف بطريقة متتابعة ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية. فيما بعد ينتقل انتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى ومن جديد نطلع بطريقة متتابعة على ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية...4

يُعرف الدكتور رشيد بن مالك السردية بقوله: " يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص

نموذجاً من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية. وقد لاحظ أن إميل بنفنيست استخدم هذا الطرح للتمييز بين الحكاية التاريخية والخطاب (في معناه الضيق)، معتمداً في ذلك على مقياس مقولة المتكلم إذ يميز استخدام الغائب الحكاية، والمتكلم أنا وأنت الخطاب5.

وفي الربع الأخير من القرن العشرين انتشرت الدراسات السردية للرواية العربية في نقدنا المعاصر، وعلى الرغم من غلبة الجانب النظري على التطبيقي، إلا أن محور السرد احتل مساحة كبيرة في النقد التطبيقي الروائي في البلاد العربية. وبدأت الدراسات السردية النظرية تفرض وجودها في الأدب العربي المعاصر عندما بدأت الدراسات العربية تعني بترجمة النقد الشكلائي الروسي والأوروبي، والنقد البنيوي الانجليزي والفرنسي والأمريكي6.

وقد صدر في مطلع السبعينات كتاب مشكلة البنية للدكتور زكريا إبراهيم، ويعد الفصلان المعنونان بالبنوية اللغوية والبنوية الماركسية بداية التشكيل الجيني للدراسات السردية في النقد الشكلائي الروسي من ناحية والنقد البنيوي الأوروبي من ناحية أخرى. فالسرد يوظف أدوات لغوية في بعدها الخطابي الفكري، كما أن البنية تعتمد على عقلنة النص أو بمعنى آخر عملية النص لأنها تستند إلى اللغة، وأداة الخطاب السرد المملووظ أو المكتوب هي اللغة7.

وتأتي نظرية الدكتور صلاح فضل عن نظرية البنائية في النقد الأدبي سنة 1978 لتجسد أيضاً مسيرة الدراسات السردية بداية بالمدرسة الشكلائية ونهاية بالمدرسة البنيوية وذلك من خلال تتبعه لجذور المدرسة البنائية وموقع السرد فيها. فهي من الدراسات الرائدة في النقد العربي، التي عنيت بتطور المنهج البنيوي بداية من مدرسة جنيف، مروراً بالشكلائية الروسية، ومدرسة براغ، ومفهوم البنية وتطبيقاتها في العلوم الإنسانية وعلاقتها بالتاريخ، والنقد الأدبي والأدب في شتى صوره وأشكاله المختلفة لا سيما الشعر والقصة...8

أما دراسة رشيد الغزي فكانت في ضوء بعض النظريات الحديثة؛ إذ عنيت بمسألة السرد وكيفية معالجتها في النظريات النقدية الحديثة؛ غير أنها لم تقف وقفة متأنية أمام التشكيلات السردية في القصة. على الرغم من أن هذه السرديات تعد آلية من آليات المنهجين الشكلي والبنيوي.

أما دراسة وليد النجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ سنة 1985 فتعد خطوة أخرى في العناية بالسرديات التطبيقية في النقد العربي، فقد استعار طريقتي جيرار جنيت gerard genette وجان ريكاردو Jean Ricardou في السرد، وطبقهما على ثمانية من أعمال نجيب محفوظ القصصية هي: القاهرة الجديدة، وخان الخليلي، وزقاق المدق، والسراب، وبداية ونهاية، والثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) وهذه الروايات تجسد عقداً من الإبداع الروائي تقريبا

في مسيرة نجيب محفوظ ولا تجسد كل مسيرته الروائية لأنها تمثل مرحلة محفوظ الروائية بداية من عام 1945 حيث القاهرة الجديدة، ونهاية بعد 1957 حيث أصدر رواية السكرية. وبقية الروايات المشار إليها صدرت خلال هذه الفترة. ولا نطن أن هذه الروايات فحسب هي التي تبلور قضايا السرد عند نجيب محفوظ، لأنها أغفلت رواياته التاريخية، ورواياته التي صدرت بعد ذلك منذ أواخر الخمسينات وحتى منتصف الثمانينات حيث صدرت هذه الدراسة السردية ولكنها تعد خطوة إيجابية في السرديات التطبيقية العربية وقد عنيت هذه الدراسة بخمسة فصول: زمن السرد وزمن الرواية وعنى بضبط محوري الزمن وسرعة السرد من حيث المشهد والإيجاز والتوقف والقطع. والثاني: التصرف الزمني وعنى بنظام زمن السرد، والرجعات والتوقعات. والثالث: التواتر وعنى بنماذج التواتر والوحدات الزمنية والتعاقب والتعاصر، والتحول، والوصف. والرابع: الصيغة السردية وعنى بنماذج الكلام والتصور السردى، والتركيز. والخامس: الصدى السردى وعنى بنماذج السرد، والمستويات السردية، والكاتب والقصة. 9.

وتتجه دراسة يمنى العيد تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي سنة 1990 نحو الطرح المنهجي السردى لكل من بروب وغريماس، وتودوروف تقول: في هذا الضوء لمسألة التعامل مع المعرفة وتملكها تملكها يحييها بالتحول، وأخذين بعين الاعتبار السياق المعرفي لحركتنا النقدية العربية الحديثة، نبادر إلى صياغة منهجية تخص الوظائف التي تؤديها عناصر بنية النص السردى الروائي. علنا بهذه الصياغة نعيد إنتاج بعض المعارف التي كانت نتيجة سلسلة من الجهود استند بعضها إلى البعض الآخر بدءاً من الباحث الروسى المعروف فلاديمير بروب (1895_1970) الذي حدد للأفعال في الحكاية الشعبية وظائفها العدة، ووضع قوانين علم بنية الحكاية، مروراً بجريماس الناقد الفرنسى الذي اشتغل على سيميوطيقا السرد، فقدم كشفاً تخص زمن القص ومفهوم الراوى وصوت من يروي وصولاً إلى تودوروف الذي أوضح معنى الشعرية وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي كما ساهم في تطوير بعض المفاهيم الخاصة بالعمل السردى الروائي 10.

كما اهتم سعيد يقطين بالتوجه البنيوي في سبر أغوار نسيج الرواية يقول في مقدمة كتابه: القراءة والتجربة بأن هذه الدراسة يجب أن تكون على مستويين هما البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوية... والمفاهيم الخاصة بالسرديات البنيوية 11.

أما في كتابه تحليل الخطاب الروائي فيكشف عن الإجراءات البنيوية التي تعالج بالمفهوم البويطقي محيلاً إلى الأخذ بطروحات تودوروف وجيرار جنيت للذات حدداً دراسة الخطاب الروائي في نمطين هما: دراسة القصة ودراسة الخطاب. وتجدر الإشارة ههنا إلى أن أوجه البحث الأولى لم تعد المظاهر النحوية متمثلاً في ذلك وصفاً سطحياً سرعان ما طور ه في ضوء الأبعاد السياقية للنسيج اللغوي والمرتبطة بالبعد الدلالي بوصفه الوحدة الكبرى المتعلقة بالانسجام النصي. 12.

وإذا كانت الرواية نسيجاً متكوناً من مضمون. ويقصد به الأحداث. ومن شكل يقدم به هذا المضمون، وهو السرد، فإن "Kayser. W" لا يرى ميزتها في مادتها، ولكنها تكمن في هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في الشكل: (والشكل هنا هو الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية) بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية 13.

تشكل البنية السردية للخطاب الروائي من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، والمروي، والمروي له. ف (الراوي) هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيّلة. ولا يُشترط فيه أن يكون اسماً متعيّناً، فقد يتقنّ بضمير ما، أو يُرمز له بحرف. و(المروي) هو كل ما يصدر عن الراوي، ويتنظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترب بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان. وأما (المروي له) فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي.

و(الروائي) لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض (راويّاً) تخيّلياً، يتوجه إلى قارئ تخيّلِي، وهذا (الراوي) هو (الأنا الثانية) للروائي. وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية. والمهم هو التمييز بين (الروائي) و(الراوي) فالروائي هو الكاتب خالق العالم التخيلي، وهو الذي يختار (الراوي)، ولا يظهر ظهوراً مباشراً في النصّ الروائي. وأما (الراوي) فهو أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفّى الروائي خلفها في تقديم عمله السردِي.

وقد أدّى التغيير الذي طرأ على طبيعة (الراوي) إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة. ومن نقاط التحول الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي 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" 14

ولقد حظي (الراوي) باهتمام زائد بين النقاد والمبدعين على السواء، وذلك لأهميته، في الخطاب الروائي، فموقعه يتحدد شكل الرواية. ومنذ مطلع القرن الماضي سعى (هنري جيمس) إلى إخفاء (الروائي) وإظهار (الراوي) على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي.

وقد يتداخل (الراوي) بـ (العاكس) Reflector المنقول من تقنيات السينما. ويعني نقل الصور نقلاً (فوتوغرافياً) محايداً، ومع ذلك فإنه يختلف عن (الراوي)، فقد يكون (العاكس) حيواناً أو جماداً: فتولستوي يعرض أحداث إحدى قصصه من خلال نفسية حصان، وتشيكوف يتحدث عن وعي كلبه عاكساً عالمها الخيالي في إحدى قصصه، وحافظ إبراهيم يعرض عالماً خيالياً من خلال وعي الجنّي سطّيح في كتابه (ليالي سطّيح). وهكذا يمكن أن يكون الراوي عاكساً، وليس العكس.

وأما (المروي له) Narrataire فهو الآخر. وبما أن الراوي كائن من ورق، فإنه يفترض وجود مروي له، انطلاقاً من أن أي خطاب لابد له من مخاطب. ولكن هناك فرقاً بين (المروي له) و(القارئ): فإذا كان القارئ قد أصبح جزءاً من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها، ولم يعد قارئاً سلبياً، بعد أن أوجدت (نظريات التلقّي) جماليات خاصة بالقراءة، فإن (المروي له) لم يحظ باهتمام نقدي حتى اليوم، ذلك لأن اهتمام النقاد والروائيين قد انصبّ على الراوي والروائي، حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين، حيث بدأ الاهتمام بالمروي له مع (جيرالد برينس)، على الرغم من أن تراثنا القصصي قد أوجد هذه الشخصية: فشهر يار في ألف ليلة وليلة هو الملك المروي له، وشهرزاد هي الراوية التي لا تنتهي حكاياتها. 15

وأحياناً يأخذ الروائي دور الراوي، على الرغم من أن الروائي يصف ويصوّر الأبطال والأحداث بضمير الغائب (هو)، فإنه غالباً ما يحلّ محلّ الراوي، كما في قوله عندما أصبح (عزيز) بحاجة إلى المال بعد تسريحه من الجيش: "خطر في ذهنه أن يبيع الفرس، لكنها رمز عزته وكرامته، ثم إنها هدية الشيخ والهدية لا تُباع. هل يبيع البارودة بعد أن سُرح من الجيش؟ لكنه يدخرها ليوم الشدة. هل يستدين؟ استعرض أصدقاءه فوجدهم جميعاً مستوري الحال، وليس لديهم ما يزيد عن كفايتهم"

كما قد يأتي الروائي بمَثَل يدخله في السياق، كما في قوله: "يأتي المرء إلى هذه الدنيا وقد فُرض عليه كل شيء: أهله، شكله، غناه، فقره، طباعه، ميوله. وليس عليه بعد ذلك إلا أن يسير على سكة الحديد التي يجد نفسه عليها". (ص 122/2). وهذا ليس كلام إحدى الشخصيات ولا كلام الراوي، وإنما هو كلام الروائي/ الكاتب الذي تخفى خلف الراوي وجاء بكلام يستدعيه السياق والمناسبة.

وفي مناسبة حديث الراوي عن إثم خالد آغا في قراه، عندما يجعل لنفسه حق الليلة الأولى على كل فتاة تنزوح، يقول الكاتب: "الآباء والأمهات يتحملون الوزر، شأنهم شأن خالد آغا، بل ربما أكثر. لماذا لم يثر أب من الآباء؟ لماذا لم تصرخ أم من الأمهات؟ لماذا لم يمنعه من إطلاق النار على رؤوس أبنائهم". (ص 290/2).

وإذا كان (العرض) هو كلام الشخصيات الروائية، فإن (السرد) هو كلام (الراوي) المحيط بالأحداث، والعالم بها. وهو حريص على تقديمها للمروي له. كما أنه على معرفة بحاضر الشخصيات وبماضيها، وسلوكها الخارجي وأفكارها الداخلية، كما أن من وظائفه التعليق والشرح، فالتعليق كما في قول الراوي: "لكن الإنسان تطوّر. اكتشف النار، وصنع الأواني. اخترع الأدوات التي يطهي بها الطعام، وراح يشق طريقه المختلف بما ميّزه عن سائر الحيوانات الأخرى وجعله سيد الكون بلا منازع". (ص 200/2). وهكذا يتسع منظور الراوي فيشمل الجوانب الذاتية والاجتماعية والوطنية والقومية وحتى الإنسانية: فقد أعلن وجهة نظر عزيز الشخصية المحورية، كما أعلن وجهات نظر الشخصيات الأخرى. وتحدث عن النزوح من (الريحانة) إلى (أم العيون)، وعن حياة القبائل العربية في البادية، وعاداتها وتقاليدها وزعمائها، وعن ثورة الشريف حسين على العثمانيين، ورافق الجيش العربي القادم من الحجاز لتحرير بلاد الشام، ووصف المعارك التي خاضها هذا الجيش، كما وصف علاقته بالإنكليز الذين كالوا الوعود للعرب ثم أخلفوا. وعلى الرغم من أن الراوي يبدو محايداً، فإنه . في العمق . منحاز إلى جانب (عزيز) وجماعته الذين يمثلون الخير المطلق، مقابل (أبو) شعيب والعثمانيين الذي يمثلون الشر المطلق.

ورؤية الراوي إما أن تكون (خارجية) تصف ما تراه، وتقدّم الأحداث والشخصيات بوصف حيادي. والراوي فيها عليم بكل شيء، يمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار السرية لأبطاله، ويُقرن بالمؤلف. وقد عُرف هذا الراوي في فن الملاحم، وفي روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. أو أن تكون رؤية الراوي (داخلية) تُضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الشخصيات والأحداث. وبما أن الراوي هنا هو أحد شخصيات الرواية، فإنه يُقدم ما يشاهد من أحداث. وتُسمى رؤيته هذه (ذاتية). ويُسمى الراوي هنا (الراوي المصاحب أو المشارك). وهو يستعين هنا بضمير المتكلم (أنا)، بينما يستعين الراوي في الرؤية الخارجية بضمير الغائب (هو) في تقديمه لعالم الرواية.

كما اصطلح على تسمية أسلوب السرد المعتمد على الرؤية الخارجية بـ (السرد الموضوعي)، وعلى الأسلوب السرد الذي يعتمد الرؤية الداخلية والراوي المشارك بـ (السرد الذاتي). وهما أسلوبان رئيسان في السرد الروائي. وقد تتضافر الرؤيتان: الخارجية والداخلية في تقديم مادة الرواية، فتكون (الرواية ثنائية) تتداخل فيها الرؤيتان أو تتكاملان 16.

وأما (وظيفة الراوي) فقد رآها (جينيت) في خمس وظائف، هي: الوظيفة السردية، والوظيفة الإيديولوجية، ووظيفة الإدارة، ووظيفة الوضع السردية، والوظيفة الانتباهية أو التواصلية. ولا يُفترض وجود هذه الوظائف جميعاً، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردية لحكاية ما. ولكن التنوع دليل حرية الراوي في تأدية مهمات متعددة ترتفع بمستوى النصّ السردية إلى مستوى النصّ المفتوح الذي يقبل التأويلات المتعددة.

كما أنه يمكن جعل وظائف الراوي في ثلاث، هي:

1 . الوظيفة الوصفية، التي يقوم فيها (الراوي) بتقديم مشاهد وصفية للأحداث، والطبيعة، والأماكن، والأشخاص، دون أن يُعلم عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه.

2 . الوظيفة التأصيلية، وفيها يقوم الراوي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية والتاريخ، ويجعل منها أحداثاً للصراع القومي، ويربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم، مثل المواجهة العربية التركية، والثورات الوطنية ضد المحتلين الفرنسيين والإنكليز... وقد قام الراوي هنا بهذه المهمة.

3 . الوظيفة التوثيقية، وفيها يقوم بتوثيق بعض رواياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخاً موثقاً. وقد جمع الروائي هنا في ثلاثيته (الطريق إلى الشمس) بين التوثيق التاريخي والتخييل الروائي.

وإذا كانت القصص القديمة: الشفوية أو المكتوبة، تبدأ بعبارة: (قال الراوي)، كما في ألف ليلة وليلة، وسيرة عنتره، وسيف بن ذي يزن.. فإن الحكاية هي الغاية التي يصرح الراوي بأنه ينبغي نقلها إلى السامعين، بأمانة وصدق ومن غير تدخل منه. وهو غير مسؤول عما يدور فيها من أحداث. و(الراوي) في (ألف ليلة وليلة) هو شهرزاد، ولكنها عندما تروي حكاياتها لا تحدد الراوي بل تقول: "بلغني أيها الملك السعيد"، فهي تروي عن راوٍ آخر. وقد تُسند حديثها إلى سلسلة من الرواة، وقد لا تفعل. وهكذا يشترك أكثر من راوٍ واحد في السرد: الراوي المجهول، والراوي المشارك في الأحداث، والراوي المسمى والمعروف، والراوي المشاهد للأحداث، والراوي الذي لم يشاهد هو الأحداث ولكنه سمع عنها فهو يروي ما سمع. 17 والرواة عند (جان بويون) ثلاثة:

1 . الراوي العالم بكل شيء في عالم الرواية. وهو يحول بين القراء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريدهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه. أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط. فهي مخلوقات محدودة العلم والخبرة. وأما (الراوي) فهو القوة الخارقة التي تُكشف أمامها الحجب. وقد ربط بعض النقاد بين (الديكتاتورية) وظهور (الراوي) الخبير العليم بكل شيء، كما رآه آخرون نتيجة التأثير بالكتب المقدسة التي تعتمد على هذا النوع من الرؤية العليمة بالبوطن والظواهر والمصائر، وتظهر الشخصيات على أنها كائنات صغيرة جاهلة تلهو وتلعب وتفسد، وهي تدنو من قدرها الذي لا تعلمه.

2 . الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات، أو هو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية. فإذا فعلت الشخصية فعلاً، أو اتصفت بصفة، فإن الراوي يُقدم فعلها أو صفتها.

ويمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين:

الأول أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها. والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مراًيا تعكس الأحداث

3 . الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات، سواء أكان هذا الراوي واحداً من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين، أم من المستقلين، متخذاً لنفسه مستوى زمانياً أو مكانياً أو إيديولوجياً خاصاً به.

كما حدّد (جينيت) في كتابه (أشكال 3) أنواع الرواة في اثنين:

1 . راوٍ يحلل الأحداث من الداخل، وهو نوعان: بطل يروي قصته بضمير (الأنا) فهو راوٍ حاضر. وكاتب يعرف كل شيء فهو راوٍ كلي المعرفة على الرغم من أنه راوٍ غير حاضر.

2. راوٍ يراقب الأحداث من خارج. وهو أيضاً نوعان: راوٍ مشاهد فهو حاضر ولكنه لا يتدخل. وكاتب يروي ولا يحلل، فهو غير حاضر، ولكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.

أما (تودوروف) فقد ميّز ثلاثة أنواع من الرواة، هي:

. راوٍ يعلم أكثر من الشخصية (الرؤية من خلف).

. راوٍ يعلم بقدر ما تعلم الشخصية (الرؤية مع).

. راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية (الرؤية من الخارج) 18.

صنف تودوروف الرواية : كقصة وكخطاب، وأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردي من جهة الزمن، والصيغة، والجهة، كمقولات للحكي، انطلاقاً من استيحاء اللسانيات، واعتبر جهات الحكي هي الطريقة التي بواسطتها تُدرك القصة عن طريق الراوي في علاقته بالمتلقي، واعتبر أن قراءة عمل حكاكي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي 19.

بنية الخطاب الروائي الحديث

رواية تفنست لعبد الله حمادي نموذجاً

إن الأدب مثل الفوسفور يلمع أكثر في اللحظة التي يحاول أن يموت فيها كما يقول رولان بارت. وتأتي تفنست التي تروي نفسها في خضم صراع التجارب الذاتية التي عاشها عبد الله حمادي صراعاً تعادلت فيه الوقائع على مستوى الإخراج الشكلي للرواية وتغلّبت فيه تفنست خيطاً نفسياً يشد الحكايات التي أقيمت على مبدأ التضمين الحكائي نحو: أخموت وهو يسترخي في أريكة عربة القطار يستحضر لثامه الأبيض؟، وفروسيته مع يوميات الباطرول... مشكلة ذلك التناغم الأبدى بين مشغري ناقة طرفة بن العبد المرقال، وعلنداة النابغة التي تشبه الثور الوحشي... من نافذة القطار الجارف تبدو علامات الوصول إلى مشارف إيرونذاك المعبر الحدودي أي الصناديد من رجال الباسك لا يقلعون.... في هذه المخاضة الجبلية الكل يعتصم بالظلال ويتلفع بالخضرة والنضارة الفارحة، وبروح الحانات الخشبية المفعمة بلحم الجواميس والخنازير البرية.... هؤلاء الجيليون لا يفقهون من لغة الطبيعة سوى بالرد على آهاتها بقسوة الشاقور... ص 12، 13 إنها سيرتا المعلقة بين الأمل واليأس بأشطان من برق..... هناك بداية المتهى ونهاية المبتدأ ص 15، 21

تفنست رواية حديثة تمضي في خمسة عشر فصلاً تستهل بالوصف العاملي الذي يفضي إلى شروحات موضحة تشكل إطار البؤرة أو الحدث في المفهوم العام نحو: توشك الشمس الموردة أن تغيب نقي أمام أنفاسها الأخيرة لحظات كي تنغمس في رأس الجبل.... وهاهي ستائر النابغة الذياني تدرك كل شيء في تهى يرخي سدوله على التلال والوهاد... الكل يوحى بالزوال، حتى الطيور المهاجرة تتقاطع وكأنني بها تسابق الظلام كي تعود إلى وكناتها لاحتضان فراخها وبيضها المعلق في شرفات الأشجار، وبين فروع أعشاب الحراش البرية التي بدأ الصيف يصبغ بالنحولة والصفرة ملامحها وقامتها اللدنة، وظفائرها المتهدة من حرقة أشعة قادمة من رحم أفران القيط الملتهبة.... ص 7

إنها الشفقيات القزحية تؤذن بالعودة والمغيب، وستائر الظلمة الغافية تعلق رؤوس المآذن الناطرة إلى السماء، وقباب المساجد المذهبة، ودارات الأثرياء، وأكواخ الهلكى من نفايات القرى الزراعية الحاملة بغد أفضل وبمواسم من حصاد... ص 7-8

ويبدأ حضور البطل أخموت في قول الراوي: جال أخموت بنظرته الغائرة في كبد السماء، وتملكه فزع وحنين فاتر جعله يترك وراءه ذاك المطار النعيس الذي تحول بإرادة الفوضى والبيروقراطية إلى سرادق أبيض، جمع تحت أجنحته كل من

تقطعت بهم السبل....تنفس أحموت الصعداء وكأنني به كان ينتظر من يتسنى له الهروب على جناح السرعة من جحيم ذلك السرادق المعربد بالقرف البغيض ثم ردد متممات كلمات مبحوحة لعن فيها الساسة والسياسيين ومن كان سببا في احتقار الإرادات البريئة والمروءات الإنسانية... ثم تخطى الدرج الثاني من عربة القطار الرابض في محطة أوتر ليزر بباريس ليرمي بجسده المتهالك ،من وعثاء ذاك المطار الموحش...ص8

حضور عاملي متجدد يلخص ههنا في في وصف آخر في قوله :السماة رصاصية ،ومداخن بعيدة تنفث ما بصدرها من هم الصناعات التحويلية ،ورأس التوريفال ينذر بامتلاك الآفاق واحتقار الأجسام الطفيلية انطلق القطار مخلفا وراءه أحياء باريس الممهوراة بالسماة الرصاصية الداكنة وعناقيد الدخان الملتوية في عنان السماة ،وقعقة العربات ،ولهاث الحافلات والأزير الخبيث للجرافات المعلقة بالكوابل ،والزعيق المتجههم للزحاف...ص9

لا دفئ يرهق ولا قر يلسع...تنجاذف أطراف الجسد نسيماة معبقة بروائح الذرى والفرفرة والجوز ،ولسعات من برد الثلوج المحلقة على رؤوس الجبال البعيدة والتي تنفتح عند أقدامها وتزهو الزنايق...ص9

ينتهي المشهد الأول في مجالس التسبع الوصفى المتعلق بظواهر كونية اجتماعية واقعية تغيب الحث الفاعل بالنسبة للشخصية البطل وتضعه في خضم تراكمات دلالية تقدم الفضاء في صورة يعترىها التناقض الجلي بين نهاية وبداية :توشك الشمس الوردية أن تغيب...الكل يوحى بالزوال...إنها الشفقيات القزحية تؤذن بالعودة والمغيب..وكان الروائي يسعى إلى لفت انتباه القارئ إلى ضرورة التجديد في النمط الروائي واستيعاب متطلبات العصر بما في ذلك متطلبات اللغة التي تحتاج إلى مرحلة مهمة تختبر فيها ذاتها وتقيس قدرتها على تمثل تفاصيل الأشياء ؛ فلم تعد الرواية في نظره التزام بمجموعة مقياس جاهرة تقولب الرؤية الواقعية وتقيد آفاقها الخيالية والفنية بل على العكس من ذلك تماما علينا أن نترك الرواية في شكلها اللغوي الأول يسرد واقع شخصياته محيطا بكل عناصر ه مدققا في بنياته التحتية وهوامشه وكأنه نوع من قياس الكفاءة والقدرة على التمثل اللغوي لمختلف بيانات المرجع تمثالا يغير في ترتيب الأولوية بالنسبة للراوي الذي سرعان ما تمتلكه اللغة كسلطة عليا تملئ سبلا من الانكسارات السردية بطريقة تبالغ في احتواء مفهوم الوحدة الوظيفية التي استتبعت من واقع الروائي عبد الله حمادي:

لا احد يشك في توجهه نحو الجنوب المحمل بعبق الأندلس ،أو برذاذ الرمال ،وقطعان الجمال السيارة في البراري والمهامه الخالية...والمتيمين من بقايا عامر وبجيلة وكلاب...ص11

إنها الآفاق المترامية التي لا يحدها بصر ،ولا تلهيها تجارة ،ولا يوقفها المدى ،أين تنطبق السماة على شرفات مدينة إليزي حيث الصمت المخيم والظلام المنسدل ص11

أحموت، وهو يسترخي في أريكة عربة القطار يستحضر لثامه الأبيض ،وفروسيته مع يوميات الباطرول...كالسراب يحسبه الظمان ماء...ص12

من نافذة القطار الجارف تبدو علامات الوصول إلى مشارف إيرون ذاك المعبر الحدودي أي الصناديد من رجال الباسك لا يقلعون عن معالجة أشجار الدردار والتباهي بسواعدهم القاهرة للجدوع الأيدة الغليظة...ص12

في هذه المخاضة الجبلية الكل يعتصم بالظلال ،ويتلفع بالخضرة...في هذه المخاضة الجبلية الكل يعتصم بالظلال ،ويتلفع بالخضرة والنضارة الفارحة....هؤلاء الجيليون لا يفقهون من لغة الطبيعة سوى بالرد على آهاتها بقسوة الشاقور لأنهم جزء

من أسرار وحشيتها...يمخر القطار في انهماره يضيف أنينا لأنين الوحدة الجاثمة على صدر تلك البقعة التي تفصل بين عالمين...وسيقان مثقلة بالشحوب وصفرة الأحزان على قالوا العرب قالوا...ص 12_13_14

ويستمر الراوي في وصفه وبنفس الوتيرة مبالغاً في سرده حد احتواء الشرحات والتوضيحات والأوصاف غاية في ذات نفسها لا تؤسس عموماً لبؤرة على مستوى الرؤية وكأنها رواية خطابية لا رؤية بالدرجة الأولى تتبع منها أو تؤول أخيراً إلى نواتها؛ فالمشهد الثالث تدعيم للاستطرادات الأولى: إنها سيرتا المعلقة بين الامل واليأس بأشطان من برق...لقد كانت مدينة الجسور والبخور على موعد دائم مع الوافدين...والزلايقة، وسيدي جليس...وهناك بداية المنتهى ونهاية المبتدأ... مفارقة مستبينة تفصح عن نية الروائي في التطوير وكسر معيارية الرواية ومألوفها وكأنه يكتب ههنا من أجل تضييع القارئ وإرهاقه في تمثيل الأحداث والفصل بينها وبين الانكسارات السردية...ولا نطن أن هذا ما يريده النسيج حقاً فالتأمل في سيرورة السرد وصيرورته يجده يقهر حضور القصة أو المرجعية الواقعية ويحجبها بطريقة تجعلنا نجر وراء الوصف أكثر من انجذابنا نحو تيار الوحدات الوظيفية المهمة غير المكتملة والتي تعكس منطقية الواقع وطبيعة علاقاته ومن جهة ثانية موقف السارد من تلك العلاقات التي يمارسها بحسب رؤيته وآفاقه في علاقة تستحضر القارئ بوصفه عاملاً مهماً يشارك في إنتاج العمل الروائي.

وكان الروائي يعرف كل شيء، فيظهر الراوي هنا بأنه هو الروائي فيروي بضمير الغائب (هو). وهذا يعني أنه راو غير حاضر. لكن الروائي يتدخل في سرده، عن طريق الشخصيات الأخرى لتلا ينكشف تدخله المباشر. في نحو قوله : أرخى أخموت رأسه على زجاج نافذة القطار واستدار قليلاً من مقعده...ص 33

كان في تفنست من قد البقرة الوحشية ما يشبع حال الأيتام في مادبة اللثام...ص 36

هون عليك يا أختاتون من أين لك هذه الأساطير...ص 47

كانت ساسية ثانية البنات التي كانت تتقاسم مع أخموت فصل الشتاء...ص 71

أما السلوى الأخرى التي تلبس بها عقل أخموت فهي حلقة المداح في السوق، هذا الساحر القادم من أقصى الجنوب 79.

هكذا يوظف الروائي شخصيات تعبر مخيلته فيمررها ويلونها من وراء الستار ويتمظهر راوياً يعرف مجرى الحدث وكيفية توزيع شقوقه في الرواية ككل.

وهذه المسافة بين الكاتب وشخصياته تعادل قدرة الكاتب على إبداع شخصيات حية غير قادرة ههنا على النطق بصوتها بل بصوت الكاتب إلا في مساحات ضئيلة جداً نحو : .. وقال لها مستحفاً الأمر : لا عليك ، اركبي الشمال والجنوب سيان عندي في لحظة انتظار كهذه..ص 35

ثم بادرها بالسؤال ليكسر حاجز الصمت وطول الطريق : ما اسمك يا صحراوية؟

تأملت في عينيه البراقطين ولمحت فيهما علامات الشوق إلى السرير وقالت : تفنست .. ص 36

وهي تشد شعرا :أيا آخ لا تغرر بنفسك وارتحل فإنني في قوم عن الجار أموات

ودونك أذواذي إليك فإنني محاذرة أن يغدروا ببنياتي، ص38

وغيرها من مقاطع العرض التي عم بها المشهدان السادس والسابع فهما خلاصة تكشف صيغة مباشرة يعتمد عليها الراوي وهنا بشكل مكثف يصوغه حضور تفنست بطللة النص الموازي(العنوان) في الرواية مما يوحي بجدلية الحضور الاقتراني الفطري الذي يجمع الذكر بالأنثى فيولدان معا دينامية التفاعل اتجاه مسائل الحياة كتأكيد بأهمية هذا الحضور الباعث لرؤى فكرية حضارية تسوقها لغة الغواية التي تخيب الآمال والنهاية غير المتوقعة ؛فلا عجب أن تكسر تفنست سيرورة الحدث المألوف ولباقة وفطنة تمارس سلطة على مسار الملفوظات ودلالاتها وتحصرها في حوارية براغماتية تزيد القارئ معرفة وشوقا يبنني على درجة المفاجأة وكيفية تمريرها : انظر بين فخدريك،إنها هناك،ثم قالت مخاطبة إياه:أليست مثل هذه الشاحنات العملاقة المعدة للأسفار الطويلة ...وحتى سرير الراحة التي عادة ما يكون وراء الكرسيين ؟ ص 37

ثم تضاءلت ومددت فخدريكا الطويلين فلم يتسع لهما المكان ليفي بامتدادها.يكاد الجينز البالي والمربع والمتعدد الرسومات السورالية أن يتفزر من كثرة ما دك فيه من اللحم ... ص 38

ثم خاطبها:تفنست ،بإمكانك فتح النافذة وخلع ...الحاكيث لو شئت ؟ ص 43،، وغيرها من مشاهد الإغراء التي يشير إليها وبخاصة الفصلان السادس والسابع في الرواية.

هكذا يلعب الوصف دورا بارزا في تطويل مدة السرد التي تفوق بكثير المدة الواقعية التي شملت بعضا من الأحداث تشير إليها الرواية خاصة في الحوار الذي جمع أخموت بتفنست ومشهد مداح السوق وجمللة الأحداث التي مارسها (تأمل المشهد في 11 في الرواية)

أما الزمن على مستوى العرض الذي يتجلى في فتح الحوارات بين الشخصيات كنحو ما أشرنا سابقا وفيه يكون الزمن على مستوى الخطاب أو السرد يساوي الزمن على مستوى القصة

ويحضر التقليل الزمني في الرواية في موطن عدة نذكر منها :

لقد أعقب اختفاء أخموت أيام وليال من القحط والحرمان ... ص71

كانت ساسية ثانية البنات التي كانت تتقاسم مع أخموت فصل الدراسة... ص 71.

كانت سنوات عجاف عرف فيها موت أخيه الصغير العلمي... (ص74)، وغيرها من تقنيات الاختصار والقفز والإيجاز والتي جعلت الزمن على مستوى السرد أقل بكثير من الزمن الواقعي.

وتحدد جهة الحكى انطلاقاً من العلاقة التي تجمع الروائي بأحداث الشخصيات وموقع الراوي، ومن دون شك فإن متتبع رواية تفتست سيلحظ مباشرة من أن حمادي هو روائي يعرف أكثر من شخصياته الواقعية والتي تراكمت في ذهنه صراعا تناصيا أفرزته الكتابة البنائية في فسيفساء لغوية تتسامى بصوت الراوي السارد وتقلل حضور بقية أصوات الشخصيات. بمعنى أن الرواية تسير وفق رؤية من الخلف.

و يمكننا إيجاز التحليل السابق بالإشارة إلى أن تفتست هي خطاب أكثر منها رؤية إذ لم تتجسد هذه الأخير بشكل واضح ومتسع وبدت وكأن الرؤية فيها وسيلة لا غاية وأن الهم الأكبر هو بنائية نسيج لغوي يختبر طاقات الكاتب اللسانية أكثر من تمثل الوقائع الخارجية بطريقة تنكيّف وانزياح السرد ولذاته. وهو الأمر الذي يعني بأن كتابة الرواية يجب أن تكون مشروطة بإتقان أصولها إتقاناً إبداعياً لا يعدم وجود الحدث أو يقلل من شأنه بقدر ما يهدف إلى إسقاط شفافية التصوير وشد خيوط الإخراج ونسجها بطريقة قد تبدو غامضة ومشوشة لكنها وبالتأكيد لن تكون مبهمة أو من أجل لاشيء، فرواية حمادي مشروع يستحق فعلاً الاستئناف كتابة روائية وقراءة سردية فاعلة.

قائمة المصادر والمراجع

- 1_ ضياء الكعبي، تحولات السرد العربي القديم: دراسة في الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، رسالة دكتوراه، الأردن، 2004.
- 2_ آليات المنهج الشكلي: في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجاً تطبيقياً، د. مراد عبد الرحمان مبروك، دار الوفاء، ط1، 2002، ص. 28.
- 3_ [6] Encyclopédie Encarta 2000, Microsoft, (CD) « Récit –Discours ».
- 4_ آليات المنهج الشكلي: ص 28_29.
- 5_ رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، 2000، ص. 121.
- 6_ المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- 7_ دراسة ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة 1987، وانظر: دراسة روبرت شولز: السيميائية والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، عمان الأردن. 1994.
- 8_ آليات المنهج الشكلي، ص 32_33.
- 9_ المرجع نفسه، ص. 33.
- 10_ المرجع نفسه، ص 36_39.
- 11_ المرجع نفسه، ص 38_39.
- 12_ سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، ط1، 1985، ص. 9.
- 13_ حميد لحمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 1993 ص.
- 14_ شعرية الخطاب السردى - محمد عزّام، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005 -
- 15_ المرجع نفسه.

16- المرجع نفسه.

17- المرجع نفسه.

18- المرجع نفسه.

19- المرجع نفسه.

20- وتنفست الرواية في رحاب تفنست الحمادية ،بدره فرخي ،مجلة دنيا الوطن ،غزة 2007.