التبئير عند أحلام مستغانمي

The Focus According to Ahlem Mostaghanemi

د. بلحر ياقوت[1]

Dr. BELHOR Yakout[1],

1 جامعة محمد بن احمد وهران2– الجزائر، Belhor. yakout@univ-oran2.dz

تاريخ الاستلام: 2020/12/15	تاريخ القبول: 2021/01/11	تاريخ النشر: 2021/01/28

الملخص: عرف الدرس السردي عدة مصطلحات، تختلف من حيث اللفظ لكنّها تشترك اصطلاحا في الإطار الدلالي العام على غرار مصطلحات مثل (وجهة النظر، المنظور، الرؤية، البؤرة، التبئير) والتبئير هو المفهوم الجديد الذي أتى به جيرار جنيت ليحلّ محلّ "وجهة النظر" و"المنظور" في الدراسات ما قبل السردية. حيث ينحرف هذا المفهوم الجديد عن المضامين البصرية ليضيّق حقل الرؤية ويحصر المجال. وعليه نسعى من خلال هذا البحث إلى محاولة تحديد أشكال التبئير عند أحلام مستغانمي، من خلال ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير). انطلاقا ممّا جاء به جيرار جنيت حول التبئير؛ إذ حدّد له أنواعا ثلاثة هي التبئير الداخلي، التبئير الخارجي، التبئير الصفر. وعليه سعينا إلى الكشف عن ماهية التبئيرات الثلاث، ومقاربة أنواعها ومواقعها، وعلاقتها بالراوي والمروي له.

الكلمات المفتاحية: التبئير، وجهة النظر، المنظور، السرد، السارد، مستغانمي.

The Focus According to Ahlem Mostaghanemi

Abstract: The narrative lesson knew several terms, which differ in terms of pronunciation but which share the conventional general semantic framework, similar to terms such as point of view, perspective, vision, and focus); however, focus is the new concept that Gerard Genette brought to replace "point of view" and " Perspective " in pre-narrative studies. Thus, this new concept deviates from the visual implication, and narrowing the field of vision and restricting. Accordinally, we seek through their trilogy "Memory in the Flesh", "the Chaos of the Senses " and "Aber bed". Based on what Gerard Genette said about focus; three types were specified for him, which are internal focus, external focus, and zero focus. Therefore, we sought to uncover the essence of the three focus, from their types and locations, and their relationship with the narrator and narratee.

Keywords: Focus, Point of view, Perspective, Narration, Mostaganemi.

[1] **المؤلف المرسل**: د. بلحر ياقوت، **الإيميل**: yakout_0804@yahoo.fr

1. المقدمة :

ترتبط وجهة النظر بأحد المكونات الرئيسية للخطاب السّردي والمتمثل في الراوي، فقد عرف هذا المصطلح حضورا مكثّفا داخل نظرية السرد، منذ نهاية القرن التاسع عشر، لأنّه يعنى أساسا بتشخيص الحدث الروائي، فتقديم القصة لا يتمّ إلاّ عبر منظور سردي يعالج علاقات السارد مع الآخرين ومع العالم ثم يفرض الراوي وجهة نظر ما.

ومنذ ذلك الحين عرف المصطلح تطوّرات عديدة مع الخطاب الروائي المعاصر، حيث " تصدّع فيها مفهوم المنظور الواحد المخصّص للحقيقة الواحدة، وأصبح منظورات متعدّدة، بينما كان المنظور الواحد يتحكم في توجيه قارئه من خلال منظور إيديولوجي واحد يخنق كل المنظورات الأخرى" (عزام، 2005).

ومن المهم الإشارة إلى أن مفهوم "وجهة النظر" هو مفهوم " عابر للأجناس الفنّية، إذ يمكن التماسه كعابر للنوعية في فنون عديدة: قولية – تشكيلية – مسرحية – سينمائية..الخ"" (جنيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، 1989) ، و إذا كان المنظور مصطلحا مس/تمدا من الفنون التشكيلية ، فإنّه نقل إلى المجال الروائي ، ليوظّف نقديا ، ويعبّر عن (رؤية) النفس المدركة للأشياء . إنّه "(وجهة النظر) التي تحكم وضع الراوي في القصة: فإذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي السرد، فإنّ (الرؤية) هي (الطريقة) التي ينظر بها الرّاوي إلى الأحداث عند تقديمها، أو هي (وجهة نظره). ومن هنا تلازم هذين المصطلحين وتداخلهما: فلا راو دون رؤية ولا رؤية دون راوٍ (عزام، 2005، صفحة 91). فالراوي هو العمود الأساسي لتحقق مبدأ الرؤية.

ومن ثمّ ارتبط مفهوم وجهة النظر " داخل فعل الحكي، ارتباطا وثيقا بوضع السارد داخل العمل"، حتى إنّها تعدّ انعكاسا شرطيا لوضعية السارد، فهي تتغيّر بتغيّر وضعيته في العمل.

وقد عرفت (الرؤية) تسميات كثيرة: فبعضهم يسمّيها (وجهة النظر)، وآخرون يسمّونها (زاوية الرؤية)، وغيرهم (بؤرة السرد)، والتحفيز، وحصر المجال، والتبئير، والرؤية السردية. ولعل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر شيوعا في الدراسات الأنجلوأمريكية التي " تركز على الراوي الذي من خلاله تتحدّد (رؤيته) إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه" (عزام، 2005، صفحة 91)، فالرؤية تتحدّد انطلاقا ممّا يراه الراوي.

وقد مرّت الدراسات حول الرؤية بمرحلتين: بدأت الأولى مع النقد الانجلو أمريكي في بدايات القرن العشرين، واستمرت حتى أواخر الستينات، وخلالها احتلت الرؤية مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي، وبدأت المرحلة الثانية في مطلع السبعينات مع التطور الذي توّج بظهور السّرديات.

1. أنواع الرؤية:

صنفت الرؤية إلى ثلاثة أنواع وهي (عزام، 2005، صفحة 92):

- **الرؤية الخارجية:** وتتمثل في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب.
- **الرؤية الداخلية:** وتتمثل في الروايات المكتوبة بضمير المتكلم والسيرة الذاتية.
- **الرؤية المتعددة:** وتتمثل في الروايات التي تصوّر الصراع الفكري والحياتي. ودوستويفسكي هو مبدع الرواية المتعددة الأصوات، أو ذات الرؤى المتعددة.

وقد فصل تودوروف في قضية الرؤية ومستوياتها، ودورها في الخطاب الروائي، حيث يقول: " في الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنّما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا " (ت.تودوروف، 1990). وهذه الأهمية الكبيرة للرؤية باعتبارها مكونا مركزيا من مكونات الخطاب الروائي، جعلت تودوروف يسلط الضوء عليها، مستعيدا تحديد جون بويون لها ومدخلا تعديلات طفيفة عليها يبيّنها سعيد يقطين كالآتي (يقطين، 1997):

- **الراوي < الشخصية:**(الرؤية من الخلف): حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.
- **الراوي = الشخصية:** (الرؤية مع): وهذه الرؤية السائدة نظير الأولى وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.
- **الراوي > الشخصية:** (الرؤية من الخارج): معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس مع الأولى والثانية.

و يقدّم جيرار جينيت في كتابه " خطاب الحكي" (1972) مصطلحا بديلا للرؤية أو وجهة النظر لما تحمله من مضامين بصرية، إضافة إلى أنّه يتوافق مع تعبير بروكس وارين (بؤرة السرد)، ويعرّفه بقوله: " أقصد بالتبئير تضييقا في حقل الرؤية؛ أي، عمليا، انتقاء للمعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسمّيه معرفة كلية [...]، أداة هذا الانتقاء(المحتمل) هي بؤرة متموضعة؛ أي نوع من القناة للأخبار لا تسرّب إلا ما تسمح به الوضعية" (جنيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، 1989، صفحة 113).

ويستدعي الحديث عن التبئير عدّة مصطلحات من نحو الرؤية– البؤرة– حصر المجال– وجهة النظر– المنظور. إذ عرّف التبئير بأنّه: " المنظور الذي تقدّم من خلاله المواقف والأحداث" (برنس، 2003، صفحة 70)، ويعني أيضا حصر معلومات الرّاوي، حيث يسمّى هذا الحصر " بالتبئير، لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار الرؤية وتحصره" (زيتوني، 2002، صفحة 20).

ويرتبط تحديد مفهوم التبئير بالراوي من حيث إنّ " الرواة يختلفون في أشكال الحضور وكيفياته" (العمامي، 2001، صفحة 21)، كما يرتبط أيضا بالمروي له "لكونه خلقا تخييليا وعونا سرديا يتعالق مع الراوي المضمر والعلني" (عبيد، 2003، صفحة 32)، وقد خلق هذا التباين في العلاقات بين التبئير، الراوي، والمروي له، أشكالا متعددة من التبئير أجملها جنيت في ثلاثة أنواع.

2. أنواع التبئير:

قسّم جيرار جنيت التبئير إلى ثلاثة أنواع هي (عزام، 2005، صفحة 99):

1.2. التبئير الصفر أو لا تبئير: ويقابل هذا النوع مصطلح الرؤية من الخلف عند بويون، أو السارد < الشخصية عند تودوروف، ونجده في السرد التقليدي.

2.2. التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا. وهو يقابل الرؤية مع عند بويون، أو الراوي = الشخصية من حيث المعرفة عند تودوروف، ويقسمها بدورها إلى ثلاثة أنواع:

1.2.2. حكاية ذات تبئير داخلي ثابت: ونموذج ذلك رواية (ما كانت ميزي على علم به)" Ce que Savait Maisie" لهنري جيمس التي يتبنّى فيها صاحبها "مبدأ وحدة مركز الرؤية، فكل الشخصيات، وكل الأحداث، تُنقل لنا كما تراها الشخصية الواحدة التي هي ميزي الصغيرة وتعيشها " (جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، 1997).

ومثلها رواية "السُّفراء"(Les Ambassadeurs) التي يقول فيها لوبوك:" إنّ جيمس في السفراء لا يخبرنا بقصة عقل سستريثر إنّه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه إنّه يمسرحه" (ويليك و وارين، 1992). وهذا ما سيجعل حقل الرؤية السردية يضيق؛ باعتبار أنّه سينحصر ويقدم لنا من خلال وعي شخصية وحيدة هي ستريثر.

2.2.2. حكاية ذات تبئير داخلي متغير (Genette, 1972):

ومثل هذا النوع رواية مدام بوفاري لفلوبير أين ينطلق السرد مبأرا على شارل ثم إيما ليعود إلى شارل مرة ثانية.

3.2.2. حكاية ذات تبئير داخلي متعدد(Genette, 1972) :

ونموذج ذلك روايات المراسلة التي يعرض فيها الحدث الواحد مرات عديدة وفق وجهات نظر شخصيات مختلفة وقد تكون " قصيدة الخاتم والكتاب السردية" لروبرت براونينغ التي تحكي قضية جنائية ينظر إليها القاتل، ثم الضحايا، ثم الدفاع، فالاتهام ...الخ. مثالا لا بأس به على هذا النمط من الحكاية.

3.2. التبئير الخارجي:

وهو يقابل الرؤية من الخارج حسب بويون أو السارد < الشخصية حسب معادلة تودوروف. ويتضح ذلك في أعمال ما بين الحربين العالميتين " كروايات "داشيل هاميت" التي يتصرّف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة عواطفه وأفكاره، ومثل ذلك بعض قصص أرنست همنغواي؛ كالقتلة وتلال كفيلة بيضاء التي يصل فيها التكتّم حدّ الإلغاز"(Genette, 1972) .

وتحاول ميك بال الأخذ بمفهوم التبئير لتقترب به من معنى الرؤية عند بويون، على الرغم من محاولتها تجنب مضمونه البصري المفرط، حيث تنزلق به في اتجاه عملية النظر والإدراك والفهم، في حين يكمن عند جينيت " في حق الاختيار الذي يمتاز به السارد وحده في تضييق حقل الرؤية" (جنيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، 1989، صفحة 217).

وتشير ميك – في هذا الصدد – إلى الفاعل والموضوع باسم المبئر والمبأر، وبالتالي سيتحول سؤال جنيت: التبئير على من؟ إلى تبئير ماذا؟ ومن طرف من؟ وهي بهذا تحتفظ بلفظة التبئير كدال، لتملأ مدلوله بإشكالية تتمثل في التساؤل التالي: من هي الذات والموضوع في عملية الإدراك؟ (جنيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، 1989، صفحة 217).

وكما أسلفنا سابقا، فمصطلح التبئير واجه انتقادات متنوعة، أهمها ما وجّهته له ميك بال حيث قالت: " إنّ مصطلحي (التبئير الصفر، و التبئير الداخلي) قال بهما جورج بلان من قبل في مصطلحه (حصر المجال)، مما جعل جنيت يعيد النظر في مصطلحه عام 1983، ويحدّد في كتابه اللاحق (عودة إلى خطاب الحكي) أنّ المبئر هو الراوي، والمبأر هو الحكي ذاته.

وحيث إنّنا بصدد تقصّي أشكال التبئير في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد – فوضى الحواس – عابر سرير) وفق ما جاء به جيرار جينيت من حيث إنّ التبئير يعني تضييق حقل الرؤية وحصر المجال. فأي نوع من التبئير توظّف الكاتبة في خطاب الثلاثية؟ التبئير الصفر، أم التبئير الدّاخلي أم التبئير الخارجي؟؟

3. تجليات التبئير في الثلاثية:

ورد التبئير في خطاب الثلاثية بأنواعه الثلاثة، بحيث نجد التبئير الصّفر في الصّفحات الأولى من ذاكرة الجسد، سيّما وأنّنا نصطدم من أول وهلة بذاكرة الراوي، مما يحيل حتما إلى أنّه عليم بما سيسرد مادام سرده من نفح ذاكرته، وذات الشيء نلمسه في فوضى الحواس؛ إذ تبدو لنا الساردة – بدءا من الصفحات الأولى– عالمة بكل شيء عن البطلة، فعلى الرغم من كونها خارج النص إلا أنّها تعرف دواخل بطلتها وتساؤلاتها مع ذاتها؛ "لا تذكر ماذا قال بالتحديد. قبل أن يحوّل قلبها مطفأة للسجائر، ويمضي...تلهي نفسها عن حبه، بكراهيته، ... دون أن تكون قد انهزمت تماما"" (مستغانمي أ.، فوضى الحواس، 2011) وقد تبدو معرفتها بمكنونات شخوص في قصة هي كتبتها مبرّرة، لاسيما وأنّ الكاتب هو الذي يخلق شخص السارد.

وفي هذا النوع من التبئير، يبدو السارد عالما أكثر من الشخصيات، ونصادف عددا من المقاطع من هذا النوع في خطابنا الروائي.

ويحضر التبئير الداخلي عندما يركز السارد على شخصية بعينها بالتصوير الداخلي، ولا يقتصر على الشخصية البطلة فقط، لكن ينتقل إلى الشّخصيات الأخرى، رئيسية كانت أم ثانوية منها: حياة، ناصر، سي الطاهر وغيرها..، كما يظهر في بعض المونولوجات، أو في الخطابات الحوارية كما أسلفنا الذكر. أمّا التبئير الخارجي فيتجلّى في المشاهد الحوارية المتكرّرة بين الشخصيات.

واستنادا لذلك، نحدّد التبئيرات الثلاثة في خطاب ثلاثية مستغانمي على النحو التالي:

1.3. التبئير الصفر في خطاب الثلاثية:

تعتبر الشخصية الساردة في ذاكرة الجسد شخصية مشاركة في خضمّ الأحداث، إذ يتجلّى الرّاوي كصوت قويّ، ويعلن وجوده من الجملة الأولى، ثم يحاول تدريجيا استدراجنا إلى أعماق ذاكرته حتّى نتلمّس جراحه بواسطة توطئة تمثّل إرهاصات أولى تشويقية لفعل القصّ، وتعبّر عن نتائج هامّة تشكّل النهاية التي آلت إليها القصة.

ولعلّ هذا ما يعبّر عنه الرّاوي في الصّفحات الأولى بقوله: "يمكنني اليوم، بعدما انتهى كلّ شيء أن أقول: هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب" (مستغانمي ا.، 2010).

فالرّاوي يستعمل ذاكرته لقص الحكاية، فمن أوّل وهلة هو يسترجع ما حدث له في الماضي القريب مع حبيبته البطلة التي تدور حولها أزمته.

والدور الأكبر في السرد ألقي على خالد، حين أوكلت إليه مهمّة تأطير الخطاب من بدايته إلى نهايته، وهو بهذا، سيشكل شخصية متميّزة ضمن المتن الروائي.

ورغم أنّ الراوي يعتمد ذاكرته في سرد الأحداث، لكن هذا لم يمنعه من إتاحة الفرصة لكل الشخوص الرّوائية للتّعبير عن نفسها مباشرة، حيث يتحكّم الرّاوي/خالد في عالم حكيه، بفرض هيمنته المطلقة. فهو لا ينطق شخوصه الروائية في محاوراتها إلاّ بما يبرّر مستويات تفكيرها.

فالمبئر– انطلاقا من مفهوم ميك بال – هو شخصية واحدة هي الراوي خالد بن طوبال، تحاول النظر إلى القصة المتخيلة من جوانب عدة. حيث يفرض هيمنته المطلقة على الخطاب. وينقل لنا أزماته مدعّمة بما يخالجه وما تركته تلك الأزمات من آثار وجراح.

فهو ينظر إلى شخصية "سي الطاهر" على أنّه بطل ثوري: "ظلّ لاسم (سي الطاهر) هيبته عندي. لم تقتله العادة ولا المعاشرة، ولم تحوّله تجربة السجن المشترك، ولا سنوات النضال، إلى اسم عاديّ لصديق أو لجار، فالرموز تعرف دائما كيف تحيط نفسها بذلك الحاجز اللامرئي، الذي يفصل بين العادي والاستثنائي. والممكن والمستحيل، في كل شيء" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 28).

وهو في هذا المقطع السّردي، يعبّر عن رؤيته لسي الطاهر، وتبجيله له بدءا من اسمه. وهذا الانطباع الذاتي يؤثر بطبيعة الحال على إدراك القارئ، إذ يترك لديه انطباعا إيجابيا عن هذه الشخصية البطولية بما يوافق النظرة المراد بثّها في نفسه وستتكشّف أكثر بقوله: "كان (سي الطاهر) الذي استدرجني إلى الثورة يوما بعد آخر، يدري أنّه مسؤول عن وجودي . . . للرّجال" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 30).

قد تزيد هذه المقولة من إلصاق أحسن الصفات بشخصية سي الطاهر، وتأثيرا بذلك في إدراكنا، حيث ننظر إليها بواسطة عيني الراوي؛ اللّتان تريان فيه صورة إيجابية بل وأسطورية بما تظهره من أقوال وأفعال بطولية "كان في مصادفة وجودي مع (سي الطاهر) في الزنزانة نفسها شيء أسطوريّ بحدّ ذاته، وتجربة نضالية ظلت تلاحقني لسنوات بكلّ تفاصيله، وربّما كان لها بعد ذلك أثر في تغيّر . . . وأولئك الذين يمكنهم أن

يغيّروا التاريخ بخطبة واحدة" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 32). وبالمقابل هو يضع سي الشريف، سي مصطفى وسي..، في بوتقة الخيانة، أو الجهة المقابلة لأمثال البطل سي الطاهر.

ويتجسّد الشيء ذاته في حديث الرّاوي عن شخصية "حياة"، التي تجسّد الوطن بتضاريسه، وهو يطوّر علاقته بها ويتحوّل من وصيّ يحمل أمانة تسجيل اسمها إلى عاشق يضرب المواعيد، فيتساوى علمه مع علمها، ولا يعرف عنها إلا بمقدار ما تعرف عن ذاتها في تلك العلاقة. ويعيشا قصة حبّهما وفق تبئير داخلي يخبر كل منهما الآخر بما يعرف وبما يشعر.

فالخطاب يسير وفق خطة مؤطّرة من قبل الراوي الذي يتحمّل مهمّة سرد مجريات ما حدث له. فالرّاوي ملمّ بأحداث القصة عارفا بخباياها باعتبار أنّه ينطلق من سرد وقائعها بعد نهايتها، لكنه يحاول بناءها وفق طريقة توحي بأنّها وقعت لحظة قصه لنا (الحاضر)، ويكون للتكثيف من استخدام الزمن الحاضر المناسب للمحاورات المنتشرة بشكل يلفت الانتباه، ويلغي الشعور بماضوية تلك الأحداث.

ومن ثمّ، سيكون خالد مخيّرا بين نقل حوادثها بكل موضوعية، أو أن يطلق العنان لذاتيته. ويرتضي السّارد الطريقة الثانية؛ وهو في ذلك يلتزم بسردها تدريجيا دون دراية. وكأنه يحضر لحظاتها التي صارت ماضيا. فنراه يعلن معرفته لأمور لا يعرفها سواهما "وحدي أعرف قصّتك التي لن تصدر يوما في كتاب. وحدي أعرف أبطالك المسنّين وآخرين صنعتهم من ورق" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 281).

إذن، الراوي في ذاكرة الجسد على علم بكل كبيرة وصغيرة عن الشخصيات "ولهذا الشكل من التصور درجات مختلفة إذ يجوز أن يتجسد تفوّق السارد على الشخصيات إمّا في معرفة الرّغبات الكامنة لشخصية ما، وإمّا في معرفة متزامنة الأفكار مع جملة من الشخصيات" (مرتاض، 1995).

وفي هذا المقطع يظهر خالد وقد فاقت معرفته معرفة حياة عن ذاتها، حيث يعرف عن ماضيها، ولادتها وطفولتها، تسميتها بإسمين وبطولة والدها واستشهاده أكثر من علمها هي، فتتعلّق به لتعرف ما تجهله " كيف اشرح لك في لحظات أنني اعرف الكثير عنك أنا الرجل الذي تقابلنه لأوّل مرّة " (مستغانمي ا.، 2010، الصفحات 66-67)، ثم يضيف مؤكّدا " كنت أنا الماضي الذي تجهليه، وكنت أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له، والذي أحاول أن أودعه بعض ما حمّلتني السنوات من ثقل" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 102).

و في الفصل الأول من "فوضى الحواس"، تبدو الساردة مؤلّفةً لقصة قصيرة وراوية لها في آن، وتظهر عالمة بكل شيء عن البطلة لا البطل، فعلى الرغم من كونها خارج النص، تعرف دواخلها وتساؤلاتها مع

ذاتها "أم لأنه لا يريد إذلال الذاكرة، أراد لها طاولة لا يتعرف الحب فيها إليهما" (مستغانمي أ.، فوضى الحواس، 2011، صفحة 14)، ولعلّ معرفتها بدواخل البطلة لا البطل تأكيد على ما ذهبنا إليه من اعتبار الفصل الأول، إيجازا لقصة نصّها، حيث تحولت إلى ساردة عليمة بذاتها، جاهلة بالبطل الذي تحب.

ولعل الكاتبة تراعي، بذلك، منطقية الأشياء فتبدو معرفتها بدواخل شخوص في قصة كتبتها مبرّرة، لاسيما وأن الكاتب هو الذي يخلق شخص السارد، بيد أنّ جهلها بالبطل يظل مثار السؤال فهو غير مبرّر، لكن يبدو جهلها بشخوص رواية هي راويتها، مطابقا لطبيعة الإنسان أيضا، إذ يعرف ذاته تماما، بينما يجهل غيره، ذاك أن جهل الراوي شبه التام "ليس إلّا أمرا اتفاقيا، وإلاّ فإنّ حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه" (لحميداني، 1993). وهذا من قبيل اللعب الفني.

2.3. التبئير الخارجي في خطاب الثلاثية:

تقف شذرات من التبئير الخارجي في ثنايا الخطاب لتعبر عن معرفة أقل للسارد من باقي الشخوص الروائية. وتظهر صراحة بعد دخول "زياد" طرفا ثالثا في قصّتهما إلى سارد لا يعرف عن شخوصه الكثير، بل يغدو مراقبا يجمع الأقوال ويتابع الأفعال، يحلّلها محاولا معرفة حدود تلك العلاقة روحا وجسدا " إلى أي حدّ سيذهب هو معك" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 214)، ويراقب تصرفاته " كان إذا غيّر زياد بدلته شعرت أنه يتوقع قدومك " (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 214). وتزداد حيرته أمام جهله فتكثر تساؤلاته "ولكن كيف لي أن أعرف درجات جنونه هذا؟ من أين أتي بمقياس للزلازل، أعرف منه ما يحدث في أعماقه بالتحديد؟" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 213). ويواصل: "وهل انفرد بك حقّا .... أتوحد فيك ..... وهل ...؟" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 260) وتتفاقم حيرته وشكوكه أكثر لدى قراءته شعر زياد (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 262).

وقد يبدو السارد في عبارة واحدة عارفا وغير عارف " كنت أحاول أحيانا استدراجك للحديث عنه، عسا ني أصل إلى نتيجة تساعدني على تحديد القواعد الجديدة للعبة...والتأقلم معها، وكنت تراعيني كما ذلك، كان من الواضح أنك تحبين أن أحدثك عنه، ولكن دون أن تبوحي لي بشيء" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 226).

كما تتحكّم برؤية السارد جهالته المؤقّتة حول الأحداث، ودوافع الشّخصيات وفعلها في مجريات القصة، وما يقدّمه لنا ليس سوى معرفة داخلية لا تتجاوز تعبيرات عن شعوره وإحساساته. ويؤكّد أن ما تبوح له به هو مصدر علمه، ففي بداية حديثها عن (زوربا) ظنّ أنّ ثقافتها محدودة "أدهشني اعترافك، فكّرت إما أنّك لم

تعرفي كثيرا من الرجال أو لم تقرئي 2010كثيرا من الكتب" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 121). ولما استمرّت تدلي بالكثير عنه، أعلن دهشته أمام ثقافتها " كنت استمع إليك بانبهار وبمتعة" (مستغانمي ا.، 2010، صفحة 122).

وفي هذا المقطع السردي تبدو لنا حياة لا تعرف عن خالد الصحفي إلاّ ما يبدو لها من كلامه ولباسه، وأثاث بيته وذوقه في انتقاء كتبه، بينما هو يعرف عنها ما يكفي لإدهاشها وجعلها تغرق في حيرتها "ومده أمام دهشتي بورقة نقدية ... وبعنواني كاملا طالبا منه أن يوصلني حتى الباب" (مستغانمي أ.، فوضى الحواس، 2011، صفحة 90). ويتأكد جهلها لدى تسميتها له وفقا للون لباسه: "أجاب اللون الأسود" (مستغانمي أ.، فوضى الحواس، 2011، صفحة 73).

ولتعرف المزيد تلجأ إلى وسائل السارد الشاهد تراقب تصرفاته "أتأمل يديه وأدري تماما أنني أتأمّل يدين عرفتا الحياة، حبكتاها، عجناتاها حدّ الولع " (مستغانمي أ.، فوضى الحواس، 2011، صفحة 163). ولا يتوقّف جهلها عند هذا الحد، بل حتى زوجها لا تعرف شيئا عن علاقاته النسائية، وتصرفاته خارج بيته إلّا من جارة عجوز (مستغانمي أ.، فوضى الحواس، 2011، الصفحات 193-195). وتؤكد هي أنّ هذا مخالف لمنطق السرد " طبعا في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني مادام ليس إلا بطلا في قصتي ولكن أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه لاكتشاف قصتي الأخرى وهي تروى على لسانه" (مستغانمي أ.، فوضى الحواس، 2011، صفحة 92). وتتحايل عليه فأصبح – أمام سيل أسئلتها– يبوح بشيء عن ذاته؛ وتعرف أنه صحفي مثقف شلّت ذراعه اليسرى بسلاح جزائري لحظة تصويره لحدث ما، رجل صامت يفلسف الحزن، ويختزل اللغة في أربع كلمات جعلتها عناوين لفصولها، قرأ روايتها "ذاكرة الجسد" فقرّر التعرف عليها بعد أن عرف عنها الكثير دون أن تعرف عنه شيئا.

ويمكن الجزم أن السارد في "فوضى الحواس" كان دوما أقل معرفة من الشخصية، لم يكن يعرف أكثر ممّا تعرف الشخصيات الأخرى في غالبية الأحداث فالسارد لا يعرف ما يحدث في أكثر من موقف منها:

-حدث القتل المفاجئ:" فجأة خطفتني من أفكاري طلقات نارية انطلقت على مقربة مني. وهزّني دويّها بقوة مباغتة، حتى لكأنّ رصاصها اخترقني " (مستغانمي أ.، فوضى الحواس، 2011، صفحة 109).

-اكتشاف موت عبد الحق " كنت أتوقع من الموت كل شيء. تقريبا كل شيء، من نوع تلك المفاجآت الدنيئة، التي وحده يتقنها. ولكن هذا الصباح، كانت الجريدة التي لم أشترها. تنقل لي الموت الوحيد الذي لم

أتوقعه. فالبارحة فتح ذلك الحوت فكيه، وابتلع لوجبته المسائية من جملة ما ابتلع – عبد الحق" (مستغانمي أ.، فوضى الحواس، 2011، الصفحات 346-347).

ويبدو أنّ هذا التنوع في مستويات الرؤية مبرّر وغير مفروض على الخطاب الروائي قهرا، فليس الأمر شكلا جماليا، بقدر ما هو تقنية فرضها المضمون، فكان التنقل الدائم بين الضمائر واختلاف علاقة السارد بشخوصه ينمّ عن حيرته وعجزه عن لملمة ذاته وتنظيم فكره. وتأكيدا على أنّه يجعل من تيار وعيه عاكسا لحيرة الراوية، ومن وراءها المواطن الجزائري أمام ما يجري.

3.3. التبئير الداخلي في خطاب الثلاثية:

إنّ المبئر – في عابر سرير – هو شخصية الرّاوي التي تعرّفنا إليها في الخطاب السابق فوضى الحواس- وهي تفرض هيمنتها على الخطاب، إذ ينقل إلينا مشاهداته العينية مدعّمة بما يخالجه وما تتركه تلك المشاهدات من انطباعات حوله، كما هو الحال مع قرية بن طلحة " ثم رأيته ...وحيدا على رصيف الذهول؟ كان الجميع منشغلين عنه بدفن الموتى. خمس وأربعون جثة. تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة قرية أن تسعَ من أموات فاستنجدوا بمقبرة القرية المجاورة. في مذبحة بن طلحة، كان يلزم ثلاث مقابر موزعة على ثلاث قرى، لدفن أكثر من ثلاثمائة جثة." (مستغانمي أ.، عابر سرير، 2003).

ونلمس في "عابر سرير" مشاركة فعلية للسارد في كثير ممّا يقصّه، أو لما تحكيه شخصية أخرى، فخلال بحثه عن حبيبته الضائعة في الخطاب السابق يلتقي بطله خالد بن طوبال في صورة زيان. إذ يظهر -هنا- السارد الذي لا يعرف شيئا إلاّ من خلال الشخصيات التي يحاورها، حيث يتعرف على زيان من خلال صديقته فرانسواز "هذه رسمها زيّان تخليدا لضحايا مظاهرات 17 أكتوبر 1961..... لكون معظمهم لا يعرف السباحة" (مستغانمي أ.، عابر سرير، 2003، صفحة 59). ويتعرف على جانب من شخصية زيان من ناصر."- مثله لا يدري؟ أنت حتما لا تعرفه جيدا. لقد علم دائما بأكثر ممّا يجب عليه أن يعرف " (مستغانمي أ.، عابر سرير، 2003، صفحة 133). ثم يحدث اللقاء بين البطلين، وهنا ينعكس الأمر فيصبح خالد عليما بكل شيء مقارنة مع زيان، بينما زيان لا يعلم شيئا إلا عن نفسه.

4. الخاتمة:

وبعد أن جاورنا أشكال التبئير في الثلاثية، نخلص إلى جملة من النتائج؛ قد نجمل بعضا منها فيما يأتي:

- للتبئير ثلاثة أنواع هي التبئير الداخلي الذي يتم فيه عرض الحدث الروائي وفق وجهة نظر الشخصية الساردة؛ من خلال الغوص في أعماق الذاكرة، والتبئير الخارجي الذي تكون فيه الوقائع

المعروضة محصورة فيما تقوله الشخصيات، ويتميز بالموضوعية. أما التبئير المعدوم فيعرف فيه المسرود وفقا لوضع غير محدد للسارد.

- استعمال الروائية أنواع التبئير الثلاثة (الداخلي، الخارجي، المعدوم) بدرجات متفاوتة. إذ ارتبط التبئير الخارجي بالمشاهد الحوارية الذي كشف عن الشخصيات، أما التبئير الداخلي فقد اعتمد الغوص في ذاكرة السارد الذي هيمن على عملية السرد، أمّا التبئير المعدوم فبواسطته كان السارد يقدم آراءه وفق ما يراه ويعلمه.
- تعد اللغة أهمّ وسائل التبئير، من حيث هي وسيلة للتواصل بين السارد والمسرود له.

واستنادا إلى ما سبق، نخلص إلى أنّ الروائية اعتمدت الأشكال التبيئيرية الثلاثة كما أوضحها جيرار جنيت، لكن بنسب متفاوتة فرضتها طبيعة الخطاب الروائي. ففي ذاكرة الجسد يعتبر السارد شخصية مشاركة في الأحداث، وفي ذات الوقت ملمّا بأحداث القصة وخباياها، ويستمرّ هدا الإلمام بالأحداث إلى نهاية الجزء الأول من فوضى الحواس، لتتساوى بعدها معرفة السارد بمعرفة شخوص الرواية، وما إن نأتي إلى عابر سرير حتى نجد أنّ السارد قد قلت معرفته عن معرفة شخوصه.

ورغم أنّ هذا التدرج التبئيري، قد فرضه منطق الخطاب الروائي الذي جمع بين الأجزاء الثلاثة، إلاّ أنّ العرض لمختلف التبئيرات في خطاب الثلاثية يبقى نسبيا، وذلك لتغيّر التبئير من مقطع لآخر، وأحيانا قد نجد نفس التبئير يتكرر في مقاطع متتالية، وهذا ما يثبت اختلاف وجهات النظر في الخطاب الروائي. وفي أحيان أخرى يحمل المقطع السردي الواحد نوعين أو ثلاثة من أنواع التبئير، فنجده مثلا يستهل بالتبئير الصفر ثم يتحوّل إلى التبئير الخارجي وهكذا، وهذا ما يدعوه جنيت بالتعددية الصيغية والتي تعني تقاطع وتناوب الصيغ في النص السّردي.

4. قائمة المراجع:

العمامي, م. ن .(2001) .*الراوي في السرد العربي المعاصر* .صفاقس– تونس: دار محمد علي الحامي/ كلية الآداب والعلوم الانسانية.

برنس, ج .(2003) .*قاموس السرديات*) .ا. إمام (.Trad, القاهرة: ميريت للنشر.

ت.تودوروف .(1990) .*الشعرية*) .(éd. 2)ش. المبخوت & ر. سلامة (.Trads, الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

جنيت, ج .(1997) .*خطاب الحكاية بحث في المنهج*) .م. معتصم, ع. ا. الازدي & ,ع. حلى (.Trads , المجلس الاعلى للثقافة.

جنيت, ج & .,آخرون, و .(1989) .*نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير*) .(1 .éd)ن. مصطفى , (.Tradمنشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.

زيتوني, ل .(2002) .*معجم مصطلحات نقد الرواية* .بيروت: مكتبة لبنان ودار النهار للنشر.

عبيد, ع .(2003) .*المروي له في الرواية العربية* .صفاقس/منوبة: دار محمد علي الحامي/ كلية الآداب والعلوم الانسانية.

عزام, م .(2005) .*شعرية الخطاب السردي* .دمشق: منشورات اتحاد الكتب العرب.

لحميداني, ح .(1993) .*بنية النص السردي* .(2 .éd)بيروت: المركز الثقافي العربي.

مرتاض, ع. ا .(1995) .*تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق* . الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.

مستغانمي, أ .(2003) .*عابر سرير* .(2 .éd)بيروت: منشورات احلام مستغانمي.

مستغانمي, ا .(2010) .*ذاكرة الجسد* .(26 .éd)بيروت: در الآداب للنشر والتوزيع.

مستغانمي, أ .(2011) .*فوضى الحواس* .(20 .éd)بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع.

ويليك, ر & .,وارين, ا .(1992) .*نظرية الأدب*) .ع. سلامة (.Trad ,الرياض: دار المريخ للنشر.

يقطين, س .(1997) .*تحليل الخطاب الروائي(الزمن–السرد–التبئير)* .الدر البيضاء: المركز الثقافي العربي.

Genette, G. (1972). *Figure III*. Paris: Edition du Seuil.