مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية

Eissn :2600-6421 Issn : 2353-0464

المجلد7 / العـــدد: 04 (2019)، ص 43 - 58

الرؤية السردية مقاربة نظرية وتطبيقية من خلال رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي

الأستاذة: خيرة شوط[1]

[1]جامعة الجزائر2 – الجزائر.

الملخص بالعربية:

باعتباره تقنية لابد من توفّرها في العمل الأدبي. والهدف الذي نسعى إلي تحقيقه من خلال هذه الدراسة هو مقاربة هذا المفهوم نظريا وتطبيقيا من خلال رواية " الرّماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، هذه الرواية التي عالجت قضية حسّاسة عاشتها الجزائر إبّان العشرية السوداء، كما أنّ عرض الكاتب لأحداثها قد شكّل تربة خصبة لتقنية الرؤية السردية.

الملخص بالأجنبية :

Le terme vision narrative est d'une grande importance dans le domaine de la narration, car il est considéré comme une technique qui doit être disponible dans l'œuvre littéraire. J'ai traité d'un sujet cet sensible que l'Algérie a vécu pendant la décennie noire, et la question de ses événements a été présentée au pays de Kainira.

الكلمات المفتاحية : الرؤية - السردية – رواية – الرماد - غسل – الماء – مقاربة.

في مفهوم الرؤية السردية:

الرؤية السردية مصطلح له خطورته في مجال السرديات الحديثة، لأنه لا يمكن إدراك المتن الروائي إدراكا مباشرا وأوّليا كما في المسرح مثلا، وإنّما من خلال إدراك سابق له، هو إدراك الراوي الذي يتغير وفقا لتغيّر مواقعه المتعدّدة، وفقا لاختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه الروائي، مما يكون له دون شك انعكاسات بالغة على شكل التلقي، بوصفه تلقيا من الدرجة الثانية[11].

لقد اكتنفت تشكّل هذا المفهوم النّقدي العديد من المفارقات ، ويرجع ذلك إلى التغيّر وعدم الثبات، أو التجدّد الذي طرأ على هذا المصطلح ، فكلما ظهرت تجربة روائية جديدة جديرة بالاطّلاع ؛ كلّما تشعّب المصطلح وعبّر عن أبعاد جديدة ، أو بالأحرى حملت التجربة في طياتها ما من شأنه أن يضيف لمفهومه ويعمق دلالته أو يعقّد طبيعته ، وذلك تبعا لتعدّد القراءات والاستنتاجات المترشحة عن النص[22].

ولزاوية النظر أو الرؤية أساسه النظري في عديد من حقول الممارسة الفنية، ولربما تتضح دلالته أكثر في الرسم بوساطة اختلاف هيئات الخطوط والظلال، باختلاف زاوية النظر التي ينظر منها الفنان إلى المشهد، الذي تتحدد بدوره أبعاده والمسافات بين مكوناته وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك، وحسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه.[3]

---

[1]- ينظر :مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، عبد العالي بو الطيب، مجلة فصول، مج(11) ع(4)،1993م، ص68.

[2]– ينظر :الرواية الحديثة ونظرية وجهة النظر، فيصل مالك أبو بكر، مجلة نزوىWWW.NIZWA.COM،2013/01/01، سا:16:20.

[3]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت-لبنان، ط1، 1990، ص116،115.

الملاحظ أنّه تتّضح الصورة في العمل الروائي، إذا حاولنا إسقاط هذا على شخصية الراوي، بوصفه المتحكم الأول في تقديم عالم قصه، والواسطة الوحيدة بينه وبين المتلقي[34].

و عليه يستعمل هذا المصطلح حسب الدارسين للتّعبير عن معنيين، "المعنى الأوّل جمالي إدراكي حسّي، والمعنى الأساسي إيديولوجي، ويدلّ المعنى الأوّل على شيء مماثل لموقع النظر في الفنون المرئيّة، أي الزّاوية التي نرى منها موضوع التمثيل، وتتألّف الرّسوم عادة من تركيب منظوري يفترض النظر إليه من نقطة معينة، ويقولب الفنان عمله بطريقة يملي فيها على المتفرج المثالي موقع النظر الذي يجب أن يتبناه".[41]

لقد بدأ الاهتمام بهذه التقنية في نهاية القرن التاسع عشر ، حيث نجد أن أول من أثار إشكالية وجهات النظر الشكلاني الروسي "بوريس إيخنباوم" في دراسة حول غوغول وليسكوف، على أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى تنويع وجهات النظر تعود إلى أعمال هنري جيمس التي زادها مفهوم التبئير عند جيرار جينيت تماسكا أكثر مما كانت عليه.[2]

ويرى معظم النقاد أن الملاحظات التي دوّنها هذا الكاتب الروائي حول الراوي هي الأساس النظري الأول حول وجهة النظر[53] ، إذ أشار في كتاباته النقدية عن الراوي الذي لا يفصح عن وجوده في الرواية، داعياً لتبني هذا الشكل الروائي

---

[4]- المرجع نفسه.

[1]- روجر فاولر،اللسانيات والرواية، تر: أحمد مومن، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات،جامعة منتوري، قسنطينة،الجزائر، مطبعة البعث، دط،2006، ص96-97.

[2]- السيد إبراهيم، نظرية الرواية "دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة،"دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،1998، ص170.

[3]- ينظر:بناء الرواية، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة، بيروت-لبنان، ط1، 1983، ص178.

الجديد ، مؤمنا على حقيقة مفادها :" أنّ وقائع القصة ينبغي أن تعرض عرضا مشهديا، وهي بذلك تحقق استقلالية ذاتية وتتوافر على وحدة ذهنية ووجدانية".[4]

غير أنّه يبدو أن البداية الحقيقية كانت عام 1920 عندما ظهر كتاب « صنعة الرواية : « بقلم برسي لوبوك والذي يعدّ أوّل من عرض لوجهة النظر في سياق منهجي ، وقد عالج في كتابه هذا آراء هنري جيمس وتطبيقاته العملية في رواياته التي حرص على جعلها حقلا تجريبيا تتبلور فيه نظريته التي أطلقها، وقد ربط لوبوك بين ما بلوره جيمس وبين أنماط العرض المعروفة – في نظريات النقد القديمة – التي يستعملها الأدباء في كتاباتهم الأدبية، أبرزها التقديم المباشر وغير المباشر[1]؛حينما ذكر أن القصة لا تبدأ إلا بعد أن تكتمل في ذهن مؤلفها وتعرض فيه وهكذا تحكي القصة نفسها دون أن يحكيها هو. ولمّا كانت عملية الصدق مسألة ضرورية في القصة ، وهي لا تتحقق بمجرد زعم يطلقه المؤلف بل يتمظهر بشكله العملي ؛ فإن المؤلف الذي يتحدث عن شخصياته ويتحكم في مصائرها من أجل خلق جوٍ من الإيهام بالحقيقة يكون قد وضع حاجزا جديدا بينه وبين متلقّيه بمجرد ظهوره في السياق ، لذا عليه أن يخفي صوته قدر الإمكان ، وقد انحاز لوبوك لجيمس في تفضيله للراوي «الممسرح» الذي يندمج في القصة على غيره من الروّاة ، ذلك لأنّ القارئ يجد نفسه داخلها إذا ما اطّلع على الأحداث مباشرة من ذهن الراوي «الممسرح» لحظة تداعي الأحداث وتسلسلها في حاضر السّرد ، فتظهر كل المعطيات والوقائع بصورة موضوعية محضة على عكس مايبدو في السرد التتابعي ، وبناء على هذا التمييز يستخلص لوبوك ثلاث وجهات نظر هي:

[4]- ينظر:الرواية الحديثة ونظرية وجهة النظر، فيصل مالك أبو بكر، مرجع سابق.

[1]- ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، تر: عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،العراق،1981، ص251-252.

أ. في التقديم السردي المتسلسل «البانورامي» يتوافر الراوي على معرفة مطلقة تتجاوز موضوعه ويدفع بها للقارئ

ب. في التقديم المشهدي يغيب الراوي ويحصل المتلقي على الأحداث مباشرة.

ج. في الصور واللّوحات تظهر الأحداث في ذهن الراوي أو الشخصية، وتتداعي حسب نفسية السارد ولا تخضع لمنطق آخر.[2]

لما جاء نورمان فردمان لخّص الآراء التي سبقته في موضوع «وجهة النظر» ، وسعى بشكل خاص لتكثيف الرؤية حول معطيين أساسيين هما : السرد والعرض ، بوصفهما وسيلة لتحديد ما تقدّمه الرواية من قيم ومواقف ، وما يسعى المؤلّف لاستبطانه من رؤى مختلفة ، تحتاج إلى وسيط يقوم جسرا بين القيم الفنية داخل الرواية والموضوعية ذات البعد الفكري التي يعمل الكاتب على حقن النص بها[3] ، وقد اتّسم تصنيفه بالانتظام والوضوح مقارنة مع سابقيه ، ترشّح عن ذلك عدة أشكال لوجهة النظر ، راعى فيها الموقع الذي يحتله الراوي بالنظر إلى القصة وعلاقته بالعناصر الخارجية ، «كالمؤلف» مثلا ؛ والداخلية «الشخوص» ؛ وأسلوب السرد الذي يستخدمه ، وأثر الضمير في تحديد الأسلوب ، إلى جانب الاهتمام بأساليب العرض – عرض الأحداث – والخصائص الأخرى التي تحقق للراوي وجوده الفني ، وقد حصر وجهات النظر فيما يلي:

أ/ المعرفة المطلقة للراوي المرسِل: هذا الراوي لا تنفصل وجهة نظره عن المؤلف ، بقدراته غير المحدودة وتدخّله في القصة.

ب/ المعرفة المحايدة: إنّ الراوي في هذه الرؤية يلزم الحياد ولا يتدخل لكن الأحداث تعرض من وجهة نظر لا تأثير للشخصيات فيها.

[2]- المرجع نفسه، ص225-226.

[3]- المرجع نفسه، ص 103.

ج/ الأنا الشاهد: يتولّى الراوي سرد القصة ، ولا يأخذ موقع الشخصيات لكنه يستخدم ضمير المتكلم في إيصال الأحداث للمتلقي.

د/ الأنا المشارك: يكون الراوي شخصية محورية في القصة.

ن/ المعرفة المتعددة: تتعدد فيها الرواة وتعرض القصة من وجهة نظر الشخصيات.

و/ المعرفة الأحادية: يحضر فيها الرواة، غير أنّه يصب اهتمامه على شخصية محورية .

هـ/ النمط الدرامي: وفيه تعرض أفعال الشخصيات وأقوالها ، ويتم استيحاء أفكارها وعواطفها من خلال ما تتلفظ به.

ي/ الكاميرا: وهي أن يعمل الراوي على نقل تفاصيل حياة الشخصيات وعرضها دون مراعاة للترتيب والتسلسل، والمنطق الداخلي هو الذي يربطها في سياق القصة.

ولعل الفروق القليلة التي تميز أنماط الرواة ، أدت إلى زيادة الأشكال التي صنفها «فردمان» ، وقد انطوى تصنيفه على قدر كبير من الدقة ، في تمييز أنواع الرؤى تبعاً لخصائص الرواة[1] وهو بذلك قد وافق على كل الرؤى التي أثارها جيمس دون تحفظ على أي تصور.

وتعد الدراسة التي ضمنها جان بويون لوجهة النظر أو الرؤية في كتابه : «الزمن والرؤية» ،من أهم الدراسات التي عرضت لهذا المفهوم وقد اتسم عمله بالتركيز الشديد مما أكسبه الشهرة في مجال الدراسات السردية ، وقلما توجد دراسة عرضت لوجهة النظر أغفلت أو أهملت الجهد الذي قام به هذا الناقد ، حيث اعتمده أكثر من دارس ومحلل وناقد كأحد أفضل التصنيفات الفنية لهذه

[1]- ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين ،المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1989، ص،286،287.

الفعالية ، إذ أعطى هذا المصطلح أبعاداً جديدة تصدَر بها آليات تحليل الخطابات القصصية المختلفة.[1]

انطلق جان بويون من مباحث علم النفس ليستنتج ثلاث وجهات نظر ، علما بأنّه استخدم مصطلح "رؤية" للإشارة إليها ،ومرجعيتها في ذلك هي العلاقة المتينة التي تربط الرواية بعلم النفس ، فعالم النفس يستبطن نفسية الإنسان ويكشف عن مكنوناتها تماما كما يعمل المؤلف حينما يتحدث عن شخصياته ويحلل جوانبها ويستكنه سريرتها عبر الراوي الخارجي ، أما عندما تطّلع شخصية فنية على أمر السّرد فإنّها تعمل على خلق تصور إدراكي للأشياء تنطلق من ذاته وتتجه نحو المتلقي . يتم كل ذلك في عالم متخيل ومادة متخيلة، فالمرتكز الذاتي للأحداث يعطيها طابع السيرة وهي أقرب إلى علم النفس، غير أن الخيال يكون حائلا دون تطابق الأحداث مع الواقع وتشكلّها في صورة الحقائق.[2]

انطلاقا من هذه المفاهيم صنف بويون وجهة النظر أو الرؤية في الآتي:

أولا: الرؤية مع: وتكون فيها شخصية الراوي محورية ، ولا يعني محورية من منطلق البطولة بل لأنّها في مركز يتيح للمتلقي أن يرى الشخصيات من خلالها ويقف على سلوكها ، يمسك بها كما يمسك بالراوي ، وهكذا يكون العالم القصصي فضاءً ذاتيا متخيلا يرتبط به في زمان ومكان ما ، دون الوقوف على حقيقته المجرّدة «الموضوعية»، حيث تنعكس الأحداث على صفحة وعيه الداخلي، وقد صارت وجهة النظر هذه سمة عامة طبعت العديد من الروايات الحديثة.

[1] – ينظر :الرواية الحديثة ونظرية وجهة النظر، فيصل مالك أبو بكر، مرجع سابق.

[2] - المرجع نفسه.

ثانيا: الرؤية من الخلف : وقد اصطلح عليها بعض النقاد بـ «الرؤية من الوراء»[3]، ومفادها أن الراوي ينظر إلى شخصياته في حياتها ونفسياتها ومواقفها نظرة موضوعية مباشرة ، فهو لا ينفصل عنها ولا عن عالمها الفني بل يشرف عليه ويتحكم فيه تحكما مطلقا ، وتتجلّى هذه الرؤية بشكل واضح في روايات «ديستويفسكي»[1]، حيث تصبح تدخّلاته الفنية المباشرة جزءا أصيلا من سيّاق الأحداث ، فهو يضع شخصياته في مواجهة بعضها البعض غير أنه يتولّى وصف السلوك الخارجي الذي يقود بدوره إلى الكشف عن الجوانب الخفية فيها ، وقد عيبت هذه الطريقة لأنها تؤدي إلى تفكك الأحداث وعدم تناسق بنيتها العامة.

ثالثا: الرؤية من الخارج : وهي طريقة القص الكلاسيكي ، حيث ينزع الراوي إلى النظرة الخارجية لفضاء القصة والشخصية ، عاجزا عن الغوص في الجوانب العميقة للشخصيات مكتفيا بالمظاهر الخارجية التي يدركها بحواسه ، ولا يتجاوز ذلك إلا في إطار تحليل ما أدركه بالخبرة الحسية.

ولعل أهمّ باحث قعّد للسّرديات بعامّة والرّؤية منها بخاصّة تزيفيتان تودوروف الذي عدّها ثالثة المقولات الأساسيّة التي تسمح بانتقال الخطاب إلى متخيّل "فالوقائع التي يتألّف منها العالم التخيلي لا تقدّم لنا أبدا في ذاتها بل من منظور معيّن وانطلاقا من وجهة نظر معيّنة ، وهذه الألفاظ استعاريّة او بالأحرى مجازية، فالرّؤية تحلّ هنا محلّ الإدراك برمّته، ولكنّها استعارة ملائمة، لأنّ للخصائص المتنوّعة للرّؤية الحقيقية كلّها ما يعادلها في ظاهرة التخيّل"[2]

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص182.

[1]- الإخوة كارامازون، فيدور ديستويفسكي، تعريب: عبد العزيز أمين، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت، ص52-53.

[2]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص50.

وقد كان هدفه من هذه المقولات تسهيل عملية التمييز بين الأجناس، كما أنّ مفهوم الرّؤية عنده "بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب الرّوائي وهو بدوره يشدّد على هذا العنصر ويبيّن أهميته في التحليل وقيمته الإبداعيّة منذ "لاكلو" في القرن الثامن عشر إلى الوقت الرّاهن"[1]

ضَّمن الناقد البلغاري تزفيتان تودوروف رؤيته لموضوع وجهة النظر في مبحث مطوّل بعنوان: «مقولات السرد الأدبي»(21) منطلقا من مفهومين مهمّين هما: «القصّة والخطاب» إذ يرى أنّهما مظهران أساسيان من مظاهر العمل الأدبي، وهما يتقابلان مع . «المتن الحكائي والمبنى الحكائي» الفعاليتين اللتين أثارهما الشكلانيون الروس ، فالمتن يحيل إلى الأحداث في الحياة الفعلية قبل أن تنتظم في سياق قصصي يعرضه تبعا لرؤية معينة ، أما المبنى فإنّه يحيل للأحداث المتشكّلة في الخطاب السردي، حيث يقول:« إنّ العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة ، أمامه يوجد قارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تحكم ، إنّما الكيفية التي أطلعنا بها السارد على تلك الأحداث» (22)، ويبرر ما ذهب إليه بأن القصة ليست عنصرا فنيا لأنّ أحداثها لا تعدو أن تكون مادة موجودة مسبقا في الحياة ، بينما الخطاب هو البناء الجمالي بالنسبة لها . يصطلح تودوروف على وجهة النظر بـ«مظاهر السرد» ، ويقصد بها طرائق إدراك العمل الأدبي المتخيّل: فإدراك المتلقي ، وإدراك الراوي ، وإدراك المؤلّف والشخصية يجملها في : « إدراكات» وهي تحيل إلى « الرؤية أوالنظرة» ولكنّه يفضل استخدام مصطلح مظهر، لأنّه - كما يزعم – « يعكس

[1]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص293.

العلاقة بين ضمير الغائب «هو» في القصة ، وضمير المتكلم «أنا» في الخطاب ، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد».(23)

وهكذا يحتفظ الناقد بتصنيف جان بويون لوجهة النّظر ، مع إجراء بعض التعديلات عليه .

أ) الرؤية من الخلف: (السارد >الشخصية الروائية):

والمقصود بذلك أن الرّاوي يكون أكبر من الشخصية الروائية ، ويرى أن هذه الطريقة مستخدمة في القصص الكلاسيكي ويتّصف راويها بالمعرفة التي تفوق معرفة الشّخصيات ، فلا يشرح رغم اطّلاعه المطلق على كل الأمور التي تجري حتى السريةَ منها ، أي بمعنى أن الأحداث تتشّكل بصورتها النّهائية في وعيه فقط ، ولا يمكن لشخصية فنية أن تحظى بذلك.

ب) الرؤية مع : (السارد = الشخصية الروائية) :

أي أن تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصية الفنية ، و ينتشر هذا المظهر في السرد الحديث إذ لا يستطيع الرّاوي– وفقا لمعرفته – أن يمد الشخصيّة بتفسير للأحداث ، مع إمكانية استخدام ضمائر سردية مختلفة متكلم أو غائب ، جمع أو مفرد ، بحسب موقع الراوي من الحدث. وكلمة الرّاوي هنا مطلقة ؛ لأن أيّة شخصية قد تضطلع بأمر الرواية بغض النّظر عن موقعها أو أهميّتها ، هذا الأمر قد يتيح الفرصة للتنقل مابين المشاهد والشّخصيات والأحداث وبالتّالي يخلق رؤى متمايزة للموقف الواحد ، فتتعدد عملية الإدراك مع تعقّد الظاهرة التي يتم وصفها.

ج) الرؤية من الخارج : (السارد< الشخصية) :

في هذا المظهر يكون الرّاوي أصغر من الشخصية الفنية وتقلّ معرفته عنها ، فلا يستطيع أن ينفذ إلى أي ضمير ليقص للمتلقي مايعرفه من أحداث ،

ويعلّق النّاقد على هذا الأمر قائلا : « إنّ هذه النّزعة الحسية الخالصة لا تعدو أن تكون مواضعة ، ذلك لأنّ سردا ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول ولكنّه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة».[1]

بهذه الرؤى يكمل تودوروف تصنيفه لوجهة النظر ، وأهم مايميّز تصنيفه هو رصد الظواهر الفنية المختلفة المتعلّقة بالسرد القصصي وتحديد مستوياتها ، وما يمكن استنتاجه من عمل تودوروف كما يؤكّد ذلك سعيد يقطين : «أن مفهوم الرؤية» بدأ يأخذ كامل أبعاده في تحليل الخطاب الروائي ، وهو بدوره يشدد على هذا العنصر ويؤكّد على أهميته وحضوره الفاعل في التحليل».[2]

تقنية الرؤية السردية في رواية الرماد الذي غسل الماء:

إنّ الرّوائي عز الدين جلاوجي يعدّ من بين أهم الرّوائيين الذين يعبّرون عن الواقع بكل مزاياه من إيجابياته وكذا سلبياته ، فقد كان يرى الواقع بعينه فيعمد للتعبير عنه بقلمه، وهي سمة تميّزت بها كل رواياته وخاصّة منها رواية "الرماد الذي غسل الماء "التي سنعمد من خلال دراسة تقنية الرؤية السّردية فيها إلى الكشف عن مراميها وبواطن مكنوناتها .

لقد بدى لنا من خلال تصفّحها والتأمّل في حيثياتها أنّها لم تعتمد رؤية واحدة بعينها بل نوّعت بينها ، بأن اعتمدت الرؤية من الخلف ، وهي المهيمنة في هذه الرّواية وكذا الرؤية المصاحبة ، والرؤية من الخارج .

[1]- الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات،القاهرة،1996، ص108.
[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص293.

رواية الرماد الذي غسل الماء هي رواية تصور واقع الجزائر بعد الفترة الاستعمارية، وما ساده من ظلم وفساد وممارسة للرذيلة خاصة لدى فئة الشباب، حيث جرت أحداثها في مدينة تسمى عين الرماد.

بحيث نجد السّارد يحيط بكل تفاصيل عالمه الرّوائي ، كما أنّه مطّلع على بواطن شخصّيات ذلك العالم ، إنّه يستطيع برؤيته المجاوزة أن يخترق جدران المنزل الذي يصفه وجمجمة الشخصيّة التي يتحدث عنها ، وشخصيّاته لا تملك دونه سّرا ، ولا تعرف عن مصيرها شيئا.[6]

وقد تجلّت الرؤية من الخلف - مثلا - في المقطع السردي الآتي :"حين خرج فواز بوطويل من ملهى الحمراء، لم تبلغ عقارب الساعة التاسعة ليلا، استوى في سيارته الحمراء...أدار محركها فراح يدمدم، ومعه تعالت أصوات موسيقى الراي...أحس أنه يضيّع شطرا من عمره بمغادرته أجواء الحفل الراقص...شرب قبل الأوان أكثر مما يجب، وأنفق على الشلة كل ما معه من المال...همّ أن يوقف السيارة ويعود أدراجه، ولكنه ضغط على المكبح ...صدمه...سقط بعيدا...انحرفت وارتطمت مقدمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة...إلى غاية أن حمل هراوة وراح يضربه على رأسه حتى هدأت حركته، ثم عاد أدراجه، حيث السيارة مازالت تدمدم على إيقاع الراي...".[1]

إنّ الرّاوي هنا يسرد لنا كل ما وقع وتعلق بالجريمة المرتكبة وصاحبها أو فاعلها "فوّاز" الشاب الذي كان في مقتبل العمر، الشاب الضائع الذي لم يسعفه الحظ في الحياة، وكانت البداية باصطدام فوّاز بشاب يقطع الطريق، إذ لم يكتف هذا الأخير بدهسه، بل راح يضربه على رأسه بهراوة أودت بحياته .

1- صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، مصر،ط1، 1987، ص .

[1]- عز الدين جلاوجي، رواية "الرماد الذي غسل الماء"، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص7-8.

لقد أعطى الراوي العليم للمروي له أو المتلقي كل المعلومات حول ملابسات الجريمة المرتكبة في مدينة عين الرماد أو مدينة المومس العجوز، بل إن هذه الرؤية مكّنته من عرض مشاعر بطله المرتبكة والضائعة في آن واحد ، بحيث تغوص الشخصيّة في صميم ذاتها [7].فتنتقم من الحياة بأبشع انتقام.

وتجلت أيضا الرؤية من الخلف في المثال الآتي:" ظل كريم السّامعي يغالب ظنا يلحّ على نفسه إلحاحا مقلقا، ما الذي أراه ممتدا يمين الطريق؟ أهو جثة إنسان طوحت به سيارة مجنونة، أم أنّه غدر به ورمي على قارعة الطريق؟أم هو حيوان من الحيوانات الكثيرة التي اعتادت أن تعبر الطريق على غير هدي فتلقم ضربة قاتلة؟ أو ربما لا يعدو ما رأى أن يكون كيسا تافها لا معنى له.

لكن صورة الإنسان ظلت تسيطر على نفسه، وتكاد تكون يقينا لا يقبل النقاش.."[1]

لقد كشفت هذه الرؤية عن نموذجين لشخصيّتين متناقضتين في المجتمع الجزائري، فإن كان "فوّاز" رمزا للطبقة المتسلطة وغير المثقفة -على اعتبار أنه الابن الوحيد والمدلل لعائلة ثرية، وأمه "عزيزة الجنرال" ذات نفوذ كبير- ، فإن شخصية" كريم السامعي" هي على العكس، شخصية مثقفة وواعية ، تملك ضميرا حيّا، يجعلها تسارع مباشرة لإبلاغ الشرطة "سأل الضابط: إذن جئت تبلّغ عن جثة؟ "

"واندفع كريم يشرح الأمر منذ خروجه من مزرعته تاركا أباه خليفة السامعي...حتى رؤيته الجثّة ملقاة على قارعة الطريق وتأكده من موتها"ص14

[2]- عبد القادر الشّاوي ، إشكاليّة الرؤية السّردية في بيضة الديك لمحمد زفزاف ، منشورات الفنك ، المغرب ، ط1، 2002، ص 29.

[1]– عز الدين جلاوجي، رواية " الرماد الذي غسل الماء"، مصدر سابق، ص12.

وتغرق هذه الرؤية القاريء في بحر الشكوك والأوهام، تلك التي سيطرت حتى على المبلّغ عن الجريمة، فيتيه في دوائر القلق، والعجيب أن يشاع خبر رجوع المقتول إلى الحياة عبر هتافات الصغار "مقتول يرجع للحياة.. مقتول يرجع للحياة.." .وتهافت الناس منجذبين نحو الأصوات كأنها المغناطيس وراحت الأيدي تمتد الجرائد متعجلة تصفحها، ومر قريبا شيخ متمتما: "أعوذ بالله ستقوم القيامة"[82]

لقد كانت الرواية بحرا من الأسئلة من بدايتها إلى نهايتها، فالراوي -هنا - يعرف الأسئلة المحيّرة التي تدور في ذهن كل شخصية من شخصياتها، فكانت علامة الاستفهام بادية على وجوههم منذ حدوث الجريمة إلى غاية ظهور الحقيقة، وهذا ما عزز طغيان هذا النوع من الرؤية في جل ثنايا هذه الرواية ويردف قائلا:" هل هو قدر الله؟ أم أنها خيباتنا ننسبها زورا وبهتانا لله؟ ما الذي فعل فوّاز حتى يحتاج إلى كل هذا الاحتياط والدعم، وهل الحياة أولا وأخيرا إلا امرأة؟ لماذا لم يتزوج ذهبية بنت الطاهر وكانت رفيقة صباه؟ ورفيقة أيام الدراسة، كانت هنا أقسم أنها كانت هنا...سبحان الله شرف العائلة لا يجوز أن يدخل مراكز الشرطة، ولا قاعات المحاكم...أم نسي هو ابن من...؟ وهل حقا يعنيها شرف العائلة؟ وما يضر هذا الشرف إذا داس أحد أفرادها إنسانا فقتله، أين ذهبت ابتلعتها الأرض؟ أم لعلها ضحية إرهاب؟ وكيف كان رأي الشرطة؟ كانت نيّتي فعل الخير من أين جاء القتيل؟ وإلى أين كان يريد الذهاب؟ ولماذا اختار هذا الطريق دون غيره؟ وما المهمة التي كان بصددها؟ ومن هو بالضبط؟ وأين ذهبت جثته؟ هل عاد عزوز؟ أين اختفى؟ هل يمكن أن أعرف لماذا أنا هنا؟".[91]

---

[8]- المصدر نفسه، ص252.

[9]– عز الدين جلاوجي، "الرماد الذي غسل الماء"،مصدر سابق، ص(8، 11، 12، 14، 19، ...204).

إن قولنا أن الرواية سادت فيها " الرؤية من الخلف" ، لا يعني خلوّها من باقي الرؤى، فلم تخل من" الرؤية من الخارج"، وهي رؤية محدودة الإدراك خارجيا ومستحيلة الإدراك داخليا، وفيها يقوم الراوي بوصف المظهر الخارجي للشخصية من غير أن يحلل أفكارها ومشاعرها، فالراوي هنا محدود العلم كما في قوله:" انحدر خليفة من فوق سريره بمجرد أن خرجت زوجة ابنه من البيت...قصد الحمام فاغتسل وحلق شعر وجهه وأسرع يغيّر ملابسه ووقف أمام المرآة يرش وجهه وملابسه بزجاجة عطر وجدها هناك وما كاد يحس بوقع الأقدام يقترب حتى جلس على الأريكة متظاهرا بعدم الاهتمام...إلى وجهه ليمنحه حمرة وتوهجا...".[2]

الراوي - بهذا الشكل - يقوم بوصف حالة (أبو كريم) وصفا خارجيا، عندما نهض من فراشه بعدما كان طريح الفراش بسبب مرضه، فالراوي وصفه دون المساس بحالته الشخصية، فالراوي يصف ما يشاهده أمامه من أحداث وقعت في الرواية، وهذا النوع كثيرا ما يتحول إلى الرؤية من الخلف في أغلب الأحيان. أما الرؤية فلم تظهر جليا لأن السارد خارج حكائي، أي أنه ليس شخصية من الشخصيات أو ما يسمى سارد شاهد على أحداث الرواية حسب ما فهمناه من الرواية، ولكن يمكن أن يكون شخصية من الشخصيات ولكنها متخفيّة أي لم يظهر نفسه، فلم يكن ساردا بضمير الأنا ، بل بضمير الغائب (هو/هي) وبضمير المخاطب أنت.

[2]– المصدر نفسه، ص241.

من خلال تحليلنا الرؤيوي النقدي ، واستنتاجنا ، نلاحظ تطورا في تقنية الرؤية عند الروائي عز الدين جلاوجي في هذا الأنموذج السردي ، حيث لاحظنا أوّلا سيطرة

ما نخلص إليه في الأخير أن تعدد الرؤى في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي بما فيها من مفارقات سردية رؤيوية خاصة ، تسهم بشكل أساسي في جماليات السرد من خلال تعدد الأصوات الساردة والشخصيات والأحداث والآراء والابتعاد عن سيطرة الصوت الواحد .وهي رؤية تعبر بشكل قوي عن المجتمع الحارس لأصوله، المحافظ على شبكة الذاكرة التي تلف بخيوطها مجموع النظام الثقافي للأمة الجزائرية، وهي رؤية تنم عن الشعور الجمعي لهذا الروائي الفذ الذي برهن على براعته في استلهامه لهذا الواقع بمكوناته المباشرة والرمزية ، وقد تجلى ذلك في طبيعة التقنيات السردية التي وظفها بطريقة تدل على عمق التجربة الروائية .