الراوي والمنظور

قراءة في فاعلية السرد الروائي

حبيب مصباحي
مخبر الحركة النقدية في الجزائر
جامعة الطاهر مولاي ،سعيدة (الجزائر)

ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى محاولة التأسيس لجدلية العلاقة بين السارد او الراوي والمنظور ضمن علاقاته المتعددة مع شخوصه الورقية، إضافة إلى التفصيل في أنماط الرؤية الإبداعية ضمن مقتضيات الفعل السردي الروائي. فالرواية بذلك تعد تقريرا صادقا وكاملا عن مختلف الخبرات البشرية، وبذلك تشكل اللغة الساردة عنصرا أساسيا في مستويات التعبير الفني.

الكلمات المفتاح: التأسيس – السارد – المنظور– اللغة الساردة – الفعل السردي – التبئير – الشخوص الورقية

Résumé :

La présente étude tend à édifier une dialectique de la relation entre le narrateur et le prévisible dans le cadre de ses relations multiples avec ses personnages reflétés à travers ses plumes ou ses écrits, additionnellement aux explicitations et détails dans les types de visions créatrices qui s'inscrivent dans le cadre des impératifs de l'écriture narrative romancière.

De ce fait, le roman est considéré comme un rapport réel et complet sur les expériences humaines diverses, par conséquent la langue narrative constitue un composant essentiel dans les niveaux de l'expression artistique.

Mots clés : Abstract : l'édification, le narrateur, le vue, la langue narrative, le fait narratif, la multilatéralisme, personnages fictifs.

Abstract :

This study seeks to attempt establishment of a dialectical relationship betwen the narrator and perspective within the multilateral relations with cartoon characters, in addition to detail in creative vision patterns within the requirements of the narrative act. The novel then is considered as a fully honest report on various human experiences, and thus constitutes a narrative language a key element in the levels of artistic expression .

Keys words: narrator, dialectical, multilateral, cartoon characters, human experiences, narrative language.

تمهيد:

يفرز التشاكل بين شكل العمل الأدبي ومضمونه – ومنه الرواية – طبيعة أساليب سردية، يتسم بها كل نص روائي، كما يترك أثره في صيغة الرؤية للعالم، وإلى الحياة.

إنه توصيف ينطلي على الخطاب الروائي الجزائري عبر مراحله، واتجاهاته، وبناه السردية والجمالية، من خلال طبيعة العلاقة بين الواقعين الفني والواقعي، ضمن منظورات، تحدد الطروحات الإيديولوجية للراوي، تؤطرها وظيفة معينة للممارسة الروائية، وبذلك يتبدى أن طبيعة الشكل الروائي تتساوق مع البعد المضموني للنص.

لقد تعددت الأبحاث والدراسات حول تيمة " **الرؤية السردية** " في مطلع القرن العشرين، لتزدان بالحديث، إضافة وتنقيحا، كما ونوعا، خصوصا في البلدان الغربية مثل، فرنسا وأمريكا وانجلترا والاتحاد السوفياتي سابقا.

ولعل الصعوبة التي واجهت النقاد والدارسين في هذا المساق، تتعلق أساسا بكيفية التعامل مع خصوصية ذلك المكون الخطابي، باعتبار أن مدار الأمر يستقطب الحديث حول الراوي وعلاقته بالعمل السردي بصفة عامة، من منطلق أن عملية الحكي تتماهى حول عنصرين أساسيين، لا يمكن للخطاب السردي أن ينهض بدونهما، وهما: الراوي (الباث) والمروي له (المتلقي)، لتتمحور تلك العلاقة حول القصة بوصفها ترهينا لما يروى.

شهد ذلك المكون السردي نعوتا وتسميات مختلفة بداية من تماس توظيفه، مثل، وجهة النظر، حصر المجال، البؤرة، الرؤية، التبئير، المنظور، لكن الاصطلاح الأكثر شيوعا واستعمالا في الدراسات العربية والغربية، هو" **وجهة النظر** " خصوصا في ممارسات الكتابة للدول الأنجلو– أمريكية.

ولذلك فإن مفهوم الرؤية السردية كان وليد الدراسات النقدية الأنجلو– أمريكية مع الناقد والروائي " **هنري جيمس**" "Henary-James " في مطلع القرن العشرين تحديدا، إضافة إلى ما شهده ذلك المفهوم من تعميق وتدقيق، خصوصا لدى الباحث " **بيرسي لوبوك**" ضمن مؤلفه (صنعة الرواية).

1– الرؤيـــة الإبداعية:

أفضت الدراسات والملاحظات إلى مجموعة من التنظيرات والرؤى الداعية إلى تشريح المتن الروائي، مما دعا " **لوبوك**" "P. le book" إلى التمييز بين العرض (Showing) والسرد (Telling)، مع التأكيد على أن حكي القصة يحققه العرض، في حين أن معرفة الراوي لكل شيء تتحقق في السرد.

من مساعي ذلك التمييز الذي ركز عليه " **لوبوك**" P.le book" نسوق الآتي:

1– تميز الراوي بالمعرفة المطلقة لموضوعه عبر التقديم البانورامي.

2– غياب الراوي مع تقديم الأحداث بصفة مباشرة، ضمن التقديم المشهدي.

3– تركيز الأحداث وتكثيفها على الراوي أو على الشخصيات، من خلال عرض اللوحات.

من هذا المنظور نلفي " **لينتفلت**" " J. Lintvelt " يشير وبدقة إلى تواجد أشكال سردية أربعة، من خلال:

1– هيمنة الراوي، من خلال التجاوز البانورامي.

2– اهتمام بتقديم الشخصية المحورية، عبر الذهن المعروض.

3– غياب الراوي (الباث) ضمن الدراما الخالصة.

4– تقديم الراوي الممسرح في صورة شخصية محورية.

وبالتالي فقد حاول " **لوبوك** " هضم كافة الرؤى السردية المعروضة، ضمن أحداث القصة، وهو ما جعله كثير الانحياز إلى طروحات " **جيمس** " من ناحيتي، الحكم وتحديد وجهة النظر.

لكن (صنعة الرواية) استقطبت اهتمام الناقد " **ن. فريد مان**" " Narman Friedman " إذ قدم تلخيصا لمختلف الرؤى والنظريات المتمركزة حول الرؤية، لمن سبقه من الكتاب والنقدة، مصرا على أهمية التمييز بين السرد والعرض، ضمن طرح أكثر وضوحا ودقة وتنظيما، من خلال تصنيفات الأشكال الآتية:

1- **المعرفة المطلقة للراوي** – المرسل: وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة.
2- **المعرفة المحايدة:** فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمنا، والأحداث لا تقدم إلا كما يراها هو.
3- **الأنا الشاهد:** نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم، حيث الراوي مختلف عن الشخصيات...
4- **الأنا المشارك:** تختلف هذه الوجهة عن سابقتها، لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.
5- **المعرفة المتعددة:** هنا نجدنا أمام أكثر من راو، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.
6- **المعرفة الأحادية:** عكس الوجهة الخامسة، نجد هنا حضورا للراوي، لكنه يركز على شخصية مركزية وشخصية ثانوية، نرى القصة من خلالها.
7- **النمط الدرامي:** هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها، فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال.
8- **الكاميرا:** تتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم)[1].

ينماز تصور " **فريدمان** " لإشكال وجهة النظر بالتنظيم والشمولية، وكثرة الأشكال السردية وتعددها.

من جهته حاول الباحث الفرنسي " **جان بويون**" " J. Pouillon " اختزال مجموع الرؤيات والطروحات ، مما أكسبها – أي الرؤية السردية– أبعادا جديدة أثرى بها ذلك المفهوم، وصيره أكثر مرونة وتوظيفا في تحليل الخطاب الروائي.

يعد كتاب(الزمن والرواية) لـ " **جان بويون** " فتحا جديدا في مجال الدراسات السردية المتخصصة والمختصرة، والتي لامست موضوع المنظور السردي، بطريقة أكثر انسجاما وتكاملا، بحيث شكل علم النفس المنطلق الأساس لطروحات " **بويون** " في حديثه عن عالم الرواية والمنظورات والبعد السيكولوجي، مما جعله شديد التأكيد على وثوق العلاقة بين علم النفس والجنس الروائي، مما دفعه إلى تحديد بل وضع الاستنتاجات الثلاثة الآتية:

1- الرؤية مع / 2- الرؤية من الخلف / 3- الرؤية من الخارج.

وبذلك وضعنا " **بويون** " أمام المحك الحقيقي للرؤية ولواحقها اللفظية (مع – من الخلف – من الخارج).

كما أسهب ذلك الباحث في الحديث عن وظيفة الخيال حضورا وتخفيا، بوصفه يمثل ركيزة هامة للرؤية السردية، انطلاقا من تداعيات " السيرة الروائية أو الذاتية " المحققة لديالكتيك العلاقة بين الرؤية وعلم النفس، ليميز في الأخير بين نمطين للسيرة :

أ- **الذكريات** (Souvenirs) الداعية إلى حرص الناص على أن تكون " **مع** " ما هو عليه.

ب- **التذكارات** (Mémoires) والتي تدفع الكاتب إلى معاودة رؤيتها قصد التحقيق والمجادلة للنظر إليها من الخلف.

تهدف تلك المنظورات التي أشار إليها " **بويون** " إلى تحقيق التداخل بين البرانى والجواني، من ناحية الخفاء والتجلي، والمضمر للحقيقة النفسية من الناحيتين الموضوعية والواقعية.

بالنظر إلى التفريعات والتوصيفات التي ساقها " **بويون** " نسجل تعمقا وتميزا في تحديد وتحليل الرؤى من مساقات المنظور الذي يعزز منطلقات الباحث، المفضية إلى الانسجام الكلي، بين ما هو سيكولوجي وما يفضي إليه من أشكال الكشف عنه، وعن طرائقه المتعددة.

أما الباحث الألماني " **ستانزيل**" " F.K. Stanzel" فقد ركز على أدوار الراوي في بعث القصة،، من خلال تسابق وتساوق بين أسلوبي العرض والسرد، واسما إياه بـ " **الطبيعة الوسيطة** "، والتي بفضلها يحصل التواصل ويتحقق المبتغى السردي بين الراوي والمروي له، ضمن عتبات " **المقام السردي** " وذلك وفقا للمقامات السردية الثلاثة الآتية:

أ- **الوسيط الأول:** يتجلى من خلال الراوي الذي يفرض منظوره من عل، يسمي " **ستانزيل** " هذا الشكل الأول بـ " **الراوي الناظم** " (ouktoriale).

ب- الوسيط الثاني: يبرز من خلال ما يسميه " **هنري جيمس** " بالراصد (réflecteur) وهو شخص يفكر ويحس ويدرك، لكنه لا يتكلم مثل الراوي، إنه واحد من الشخصيات، لكن القارئ يرى الشخصيات الأخرى من خلال عيونه. إننا أمام الراوي الفاعل (personale).

ت- في **الوسيط الأخير:** يتوحد الراوي بواحد من الشخصيات، ويتكلم بضمير المتكلم، وهو واحد من شخصيات القصة: الراوي المتكلم (ich).[2]

تعكس تلك التصورات البعد التجريدي المعمق لجهود الباحثين، من خلال مجمل النماذج التي ساقها " **ستا نزيل** " ." S"

وفي مطلع الستينيات من القرن العشرين، يظهر الباحث " **وين بوث**" " W.C.Booth " إصرارا على تجاوز تصورات " **بيرسي لوبوك**" " P. Le book " و"**فريدمان** " عبر مسالك النقد الروائي، من منظور بلاغي، مؤكدا على ضرورة التمييز بين نوعين من الرواة:

1- الرواة المشاركون في القصة المحكية باعتبارهم شخصيات.

2- الرواة غير المشاركين في الحكي القصصي.

مما عزز لديه تحديد إطار العلاقة الترابطية بين الرواة والقصة، على النحو الآتي:

1- الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب) ويتبدى وجوده في كافة الأشكال الروائية.

2- الراوي غير المعروض (غير الممسرح)، وهو ذلك الراوي المشتبه على المتلقي، باعتبار الوساطة بين المبدع والقارئ وأحداث القصة.

3- الراوي المعروض (الممسرح)، وتمثله مختلف الشخصيات، حتى ولو كانت متخفية، و تتعاطى الحكي، عارضة نفسها، بمجرد استخدام ضمير المتكلم المفرد أو الجمع، أو حتى أحيانا باسم الكاتب)[3].

أما الباحث " **سفيتان تودوروف**" " Tzvetan Todorov " فقد أقدم على عرض طروحات علمية حول تجليات الخطاب السردي في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، مميزا بين الحكي بوصفه قصة وخطابا، من ناحية المقولات المحددة للخواص الزمنية والتعبيرية للنص المحكي.

فكان اعتبار " **تودوروف** " أن مناحي الحكي المفضية إلى الرؤية السردية، هي السبيل المحدد لحقيقة إدراك القصة عن طريق المرسل، في علاقته بالمرسل إليه، وهو ما يفعل طبيعة العلاقة بين الراوي والشخصيات بشكل أكثر دقة، مما أحال " **تودوروف** " إلى اعتماد تصنيف " **بويون** " بشيء من التمييز والتعديل الطفيف، حفاظا على ذلك التقسيم الثلاثي:

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

2-الراوي = الشخصية (الرؤية مع): وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى، وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3-الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج): معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدم الشخصية، كما يراها ويسمعها، دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية)[4].

تشكل تلك المنظورات الثلاثة إطارا تفصيليا وتنظيميا، للتمييز بين الأنواع الفرعية للعملية السردية.

يمثل العمل الفني بوجه عام توليفا لوجهة النظر، ذات الاتصال الوثيق بمقولات الحكي، من منظور الباحث السوفياتي " **أوسبنسكي** " " OS "، ضمن تصور جديد له، في سياق وضع مشروع نقدي وثيق الصلة بتحديد نماذج للممكنات التوليفية، والذي وسمه بـ"**بويطيقا التوليف** "، منطلقا في ذلك أصلا من المقام السردي، وبذلك حقق مسعى المشروع النظري الذي دعا إلى تحقيقه، ومعاينته من خلال مستويات أربعة:

1- المستوى الإيديولوجي.(idéologique).

2- المستوى التعبيري.(phraséologique).

3- المستوى المكاني – الزماني. (spatio- temporelle).

4- المستوى السيكولوجي. (psychologique).[5]

وبموجب تلك المستويات يبني ثنائيته الأساسية، والمتعلقة بوجهة النظر الداخلية أو حتى الخارجية، وبالتالي تتعدد أهداف تلك المستويات، لتصبح فاعلية المستوى النفسي أكثر، والذي مكن " **لينتفلت** " من تحديد أشكال سردية أربعة:

1-وجهة نظر ثابتة + إدراك خارجي.

2-وجهة نظر ثابتة + استبطان شخصية + استظهار الشخصيات الأخرى.

3-وجهة نظر متحولة متتابعة + استبطان شخصية متحولة + استظهار باقي الشخصيات.

4-وجهة نظر متحولة آنية +إدراك آني لشخصيات عديدة)[6].

يتضح جليا أن طروحات " **لينتفلت** " ركزت أكثر على التحليل العملي لوجهات النظر.

تجلت تمظهرات النظريات السردية مع استظهار " خطاب الحكي " للباحث الفرنسي "**جيرار. جينيت**" " G.Genette " على اعتبار أنه انطلق من مختلف التصورات السالفة الذكر، والمسهبة أحيانا في تفريعات الأشكال السردية، والواقعة في الخلط في مواطن مختلفة، ليبني " **جينيت** " في الأخير تصوره بناء على طروحات " **بويون** " و" **تودوروف**" لينتقل بعد ذلك إلى استبعاد اصطلاحات " **الرؤية** " و" **وجهة النظر** "، على أن يعوضها باصطلاح " **التبئير** " باعتباره – حسب تصوره – أكثر تجريدا ومدلولية، وأكثر إيحاء للجانب البصري الذي تتناقله تلك المصطلحات، مما دفعه إلى تحديد تقسيمات ثلاثة للتبئير:

1-**التبئير الصفر أواللاتبئير**: الذي نجده في الحكي التقليدي.

2-**التبئير الداخلي**: سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا.

3-**التبئير الخارجي**: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية)[7]

يظهر جليا حرص " **جينيت** " " G.G "على التفريع الثلاثي بشيء من التعمق،ووثوق الصلة بين التبئيرات الثلاثة، وعرض مختلف التحولات التي تحصل دخل العمل الروائي.

وقد تمخض عن مشروع " **جينيت** " النظري، مجموعة قراءات، خصوصا حول تيمة " **التبئير** " نقف عند محاولات " **ميك بال** M.Bal " القرائية، الرامية إلى وضع تصور جديد لنظرية التبئيرات (من خلال قراءة ونقد مشروع **جينيت**)[8].

ذلك على اعتبار أن " **ج. جينيت** " لاحظ بدءا طابع الخلط والإبهام المهيمن على أعمال كل الباحثين الذين سبقوه، بين ما يطلق عليه " **الصيغة والصوت** "، أ ي بين من يرى ؟ ومن يتكلم ؟)[9].

تتكشف تجليات ذلك الخلط في مباحث " **كلينت بروكس** " " C.B "و" **روبرت واريـن** " " R.W " بحيث لا تتبدى لديهما " **وجهة النظر** "، إذ يطلقان عليها " **بؤرة السرد** ".

وبهذا التوصيف نلفي النظريات السردية قد اغتنت كثيرا، بهدف التمييز بين مختلف الترهينات، بحيث تجاوزت بذلك مسألة الانتقال المباشر من المؤلف إلى الشخصية، والفضل في ذلك يعود أصلا إلى تصورات " **ج. جينيت** " مما أحال ذلك كله إلى الترهينات الآتية:

1-ذات السرد : الراوي، السارد، الباث.

2-موضوع السرد: المسرود (المروي)، القصة.

3-ذات التبئير: المبئر.

4- موضوع التبئير: المبأر)[10] .

بالنظر إلى جملة الترهينات المعروضة، يتم تجاوز الكثير من الصعوبات التي تجاوزتها حلول " **ج. جينيت** ".

وقد استطاع " **لينتفلت**" " j.lintvelt" تعقب مختلف الأنماط السردية بالبحث والتقصي، على مستوى كافة الأشكال السردية، ضمن مستويات أربعة:

1- المستوى الإدراكي / 2- المستوى النفسي / 3- المستوى المكاني – الزماني /4-المستوى اللفظي.

هنا نتوقف و(نلاحظ بجلاء كون هذه المستويات تضارع مستويات" **أوسبنسكي**" وإن كانت مختلفة عنها)[11].

وبموجب ذلك تقابلنا أشكال سردية كثيرة توقف عندها " **لينتفلت** "، تختلف باختلاف الأنماط السردية الخمسة.

وبذلك نلفي الشكل السردي الأول " **براني الحكي** " يحيلنا إلى منظورات ثلاثة، هي :

1- منظور الراوي (الناظم) و إدراكان خارجي وداخلي غير محدودين (العمق).

2- منظور الراوي (الفاعل) وإدراكان داخلي وخارجي محدودان.

3- تبئير الكاميرا، وإدراك خارجي محدود، أما الإدراك الداخلي فمستحيل على مستوى العمق)[12]

أما ما يتعلق بالشكل السردي الثاني، فنجد المنظورين الآتيين:

1- منظور سردي للراوي – الشخص(الناظم) وإدراك خارجي وداخلي مسوغان للراوي للشخص.

2-المنظور السردي للشخص – الفاعل، وإدراك خارجي وداخلي محدودان على مستوى العمق)[13].

من جهتها تحاول " **شلوميت؟** " إظهار قناعتها بمفهوم " **التبئير**" رغم كونها تختلف مع " **ج. جينيت**" حول آليات التحديد، وذلك ضمن فصول كتابها " **المتخيل السردي** ".

لكن الباحث " **ج. جينيت** " يستعيد تصوراته السردية التي عرضها في كتابه(خطاب الحكي) بناء على (جملة النقود التي وجهت له، مثيرا تعقيبات ووجهات نظر، في كتابه " **الحكي الجديد** ")[14].

كما تعرض الباحث " **ساندرو بريوزي**" " S. Briosi " في مقال له لكثير من التساؤلات والتداعيات التي (أثارها إشكال " **التبئير** " ضمن جزئية نقدية هامة، وسمها بـــ " السرديات وقضية الكاتب ")[15].

وبذلك يراهن البحث والباحث معا على لزومية حضور الناص في العملية التحليلية، بوصفها ترهينا كتابيا.

إن إشكالية تموقع الراوي، تمثل منعطفا حاسما في وثوق الصلة بين الباحث والمتلقي، على أســاس أن التعبيــر (الذي يمارسه الناس كنشاط نطقي، في العلاقات فيما بينهم، هو تخاطب أو تحاور، وهذا يعني أن التعبير ليس واحــدي المنبت (....) فالكلام مخاطبة وتوجه، إصغاء لنطق ونطق، إنه علاقة)[16].

وذلك ضمن مقام شبيه بمعروضات الرسام، لكونه (يعرض علينا الأشياء لرؤيتها من منظور ما، فــإن الــراوي يعرضها من وجهة نظر معينة، يجب على بلاغة الخطاب السردي أن تدخلها في الاعتبار)[17].

وبذلك قد يصبح استخدام لعبة الضمائر بديلا سرديا للتعبير عن شخصيات الراوية، لكنــه لمــا يتعلــق الأمــر بشخصية الراوي، يجد الناظم استعمالا واسعا (لضمائر الغائب، واستخداما أقل لضمائر المخاطب، فيما قل أن تســتخدم ضمائر المخاطب لرواية الرواية)[18].

وقد يعمد الروائي أحيانا إلى لعبة سردية أخرى، تتمثل في تعدد الرواة، عوضا عن تغيير الضمائر، أومن جهــة ولوج تمظهرات سردية أخرى.

واللافت للنظر أن جل الباحثين والمنظرين للبدائل الاصطلاحية للتخفيف من وجهة النظر، قد كان منطلقهم مــن عتبات وجهة النظر، مثل" **ستانزل** " و" **أوسبنسكي** " وغيرهما.

وقد تمثلت فضائل تلك البدائل الاصطلاحية في البعدين النظري والتوضيحي، وإضافة مفــاهيم أخــرى، مثــل (المروي له، والمروي عليه)، وهو إجراء توسيعي لمجالات الترهين السردي، بما يتساوق وإقحام الوظيفة الأيديولوجية للرواية، ضمن سياقها السوسيو– ثقافي.

فالملاحظ على تلك المساعي والاجتهادات الرامية إلى التقسيم عبر أشكال سردية، أنها اتسمت بــالتكرار، رغــم عديد المصطلحات البديلة، وقد تبدى ذلك جليا في تقسيمات " **بال** " و" **شلوميت** " والتي هي نفسها بالنســبة للباحــث " **لينتفلت** ".

وقد نستطيع إجمال تلك التعريفات في أشكال ومساقات قلما نفذت عند باحثين كبار عبر شكول متعــددة، علــى الرغم من بساطة ذلك كله.

على اعتبار أن (الكاتب يتوجه إلى القارئ أو(الكاتب الملموس) يتوجه برسالته إلى (القارئ الملمــوس) حســب تقسيم "**لينتفلت**". والكاتب المجرد = الراوي، ويتوجه إلى (القارئ المجرد) أو المتخيل وهو(المروي له)، والكاتب يقــدم النص السردي، والراوي يقدم الحكي، وبمقارنة الشكول البيانية الثلاثة السابقة نكتشف التكرار الواضح مــع اخــتلاف المسميات (القارئ = القارئ الملموس المباشر) فالتقسيم واحد والصوغ متعدد، والتكرار بائن، والإضافات تكاد تكــون معدومة بين المنظرين، فالراوي هو المبئر وهو الراوي المجرد، على نحو ما)[19].

لذلك تخالنا أكثر ارتياحا لمفهوم " **وجهة النظر** "، من المنظورين الفكــري والفنــي، لكونــه يســتوعب كافــة التقسيمات، مع إمكانية إضافة (المروي له والمروي عليه)، على أساس أن تلك التفريعات الاستباقية والحاصلة، ساهمت إلى حد كبير في الافتقار إلى الشمولية والتشتت الذهني، وبالتالي صار مجال تطبيقها أضيق مما ينبغي أن تكون عليه.

وبمرور الوقت تبين أن التنظيرات الحاصلة قد كرر بعضها بعضا، وبدأ نجمها في الأفول، وتراجعت إلى أبعــد الحدود المطوقة لمفهوم " **وجهة النظر** " بمنظوريه، مع اعتماد الإضافة الثنائية السالفة الذكر.

وابتعادا عن نطاق الملل الذي خيم على النقاد الروائيين فترة من الزمن جراء تجريب الطرق الكلاسيكية المحدودة، والتي تستعرض بها السرود الروائية، فصار التساؤل من حول (وجهة النظر) هو المفجر الحقيقي لكيفية عرض الرواية لوجهة النظر.

كما أن القبضة الحديدية للراوي، السارد فجرت هي الأخرى – وفي وقت باكر جدا – إشكالية الوسائط والوسائل المستعان بها في عروض مغايرة للحد من دور الراوي داخل الخطاب الروائي، وعلاقته بشخصياته وموضوع قصته أيضا، على اعتبار أنه الراوي العالم بكل شيء، كما أفضى اختفاء الراوي، والكاتب السلطوي إلى تفجير تساؤل ثان، تمثل أساسا في : من هو صاحب وجهة النظر ؟

اتسم تحديد **(وجهة النظر)** باليسر والسهولة ضمن ممارسات الرواية التقليدية، لقصر المسافة بين القناع والوجه، في حين تمظهر الالتباس بين الراوي والمؤلف.

وعقب إطلالات الخطاب الروائي، وتطور السرود الروائية، إلى جانب تداعيات ومحصلات وجهة النظر واختفاء الكاتب، فقد تغيرت النظرة، خصوصا بعد التنازل الطوعي الذي أبداه الراوي فيما يتعلق بدوره العالم بكل شيء، فاسحا المجال الأوسع لشخوصه مزيدا من التحرر داخل الفضاء الروائي، فاختفى بذلك البطل الأوحد المسيطر على كل شيء بما في ذلك الأحداث.

إنه الاستحقاق النوعي لمحصلة (وجهة النظر) والمفضي إلى تمتين البناء الفني للخطاب الروائي، فلا ينبغي أن نغالي في إطلاقية تجاهل دور المؤلف في المسافات التقنية للسرود الحديثة، وإلا فما هو الموقع المحدد للمؤلف ؟ وما الحجم المقصود بذلك ؟

وبعيدا عن تلك الطروحات الاستباقية والغوغائية، فإن وجهة النظر تشكل ثقلا، وتتبدى تحديدا خارج العمل الروائي، شريطة الإقناع المصاحب للعمل الروائي، والذي يحيل المؤلف إلى الإنجاز الروائي وبذلك يسهل انتقال وجهة النظر إلى عالم الرواية الرحب، لتصير أصواتا فيما بعد، في صورة فكرة تتحلق حولها مجموع الأصوات الروائية.

وكلما كان المؤلف أشد حرصا على الاختفاء، عبر بديل الشكل الفني، وهو تعدد الأصوات وتحررها كان آنذاك أكثر الناس إقناعا وإبداعا.

ومن غير المنطقي إذن (أن نحدد وجهة النظر وصاحب وجهة النظر بشكل نظري، لأن في هذا الأمر تجاوزا صريحا لخصوصية الشكل الفني والبناء الفني للرواية، وهذه سقطة نحسبها جيدا، لأن كثيرا من المنظرين قد وقعوا في شراكها)[20].

ومحصلة ذلك كله أن الخطاب الروائي أصلا يشكل حمولة لوجهة النظر المتعددة، والذي كثيرا ما أطلق عليه المنظرون (وجهة نظر الخارجية والداخلية).

وبذلك نسجل وثوق الصلة بين وجهة النظر والأداء الفني للممارسة الروائية (ثم بكيفية توظيف الأساليب والشكول الفنية لتحديد وجهة النظر، وكان من الطبيعي إذن أن نفهم السببية المباشرة لتركيز الدراسات الحديثة و التظيرية منها على العلاقة بين المؤلف والراوي)[21].

تلك هي مختلف الدوافع المولدة لرغبة وجهة النظر لكبار الباحثين في الدراسات الأنجلو– أمريكية.

ومن الواضح جدا أن مختلف الدراسات الحداثية حول آليات السرود الروائية، كان منطلقها مفهوم (وجهة النظر)، لكنها حاولت الانسلاخ عليه بموجب التنظيرات المحددة، لكنها في النهاية لم تستطع تجاوز مسافات وجهة النظر، إلا ضمن مجالات محدودة جدا، اكتفت في عمومها بذلك التحديد الضيق للصوت وللصيغة من جانب، وللمروي عليه من جانب آخر.

يدلل تاريخ الرواية العربية على أن حرص الكتاب على حضور الأبعاد الفكرية أثر بشكل سلبي على الأداء الجمالي، و(نلاحظ هذا بصفة عامة في الرواية التاريخية، حيث تزيد المرجعية التاريخية على حساب المرجعية الفنية، ونلاحظ ذلك في محاولات " **جرجي زيدان**" " التاريخية، بحيث زادت المرجعية التاريخية لغاية معرفية فقلت الفنية بالتبعية)[22].

وما يفسر ذلك الاتجاه الإبداعي تعكسه وجهة النظر، على اعتبار أنه كلما صعد مؤشر المرجعية الفكرية تراجعت المرجعية الفنية، لذلك يتضح أن الهدف الفني هو الأجدر والأقدر، على إظهار وجهة النظر في العمل الروائي عند المحاولات النقدية والتنظيرية، ذلك أن مكان الراوي وقيمته داخل النص الروائي، هي المعيار المشكل للأداء الفني الروائي، كما يكون قمينا في ذات الوقت بإبعاد الغاية الوعظية والتوجه الأيديولوجي أو الفكري، واضعا الصراع على المحك داخل الحدث الروائي فتتساقط آراء وتثبت أخرى، من خلال صيرورة الأحداث الروائية ومقتضياتها الجمالية، وكل ذلك بعيدا عن تبعية قيمية أو فكرية أو حتى أدلجة مقصودة عبر تصميم مسبق.

ومن منطلق أن الإبداع الأدبي شكل فني وليس شكلا فلسفيا، فقد بات من المؤكد أن وجهة النظر غير معنية باستخلاص البعد الفكري.

لذلك فإنه عندما (يتحقق التفريغ النوعي للفكر عبر القنوات الفنية الروائية، بتقسيم كيفي، يتحقق لوجهة النظر غايتها في الجمع بين فلسفة التجربة الروائية المنشئة للفكرة، وفلسفة التجربة الروائية المنفذة لآليات الفن الروائي في كل واحد)[23].

وبالنظر إلى تلك الطروحات النقدية والتنظيرية، ظهرت هناك رؤى مماثلة على المستوى الإبداعي، مفادها أن كثرة الروايات تدلل على عدم اليقين الأنطولوجي والوجودي لماهية الإنسان في هذا العصر.

ومن المؤكد أن لوجهة النظر الأثر البالغ في تحقيق المنتج الروائي الإيجابي من الناحيتين الفكرية والفنية معا، على أساس أن دينامية الروائي واختفاء الكاتب، منح فرصة تاريخية للتعددية الصوتية المفعلة للحوار والجدل والقلق أيضا، مما أحال في النهاية إلى تجاوز هنات الرواية التقليدية في هذا المساق، ليصبح عقب ذلك الدور الأساس للمروي له والمتلقي، ضمن التجربة الإبداعية الروائية، مما مكن الكثير من كتاب الرواية إجادة صنعة مظاهر ذلك التحديث، مثل **(محمد ديب – نجيب محفوظ – إدوار الخراط** – وآخرين...).

جدول توضيحي لتنظيرات وجهة النظر:

بروكس وارين	جان بيون	ستانتزل	واين بوث	نورمان فريدمان	ت. تودوروف	جيرار جينيت
البطل يحكي قصته	الرؤية مع	الراوي من شخصيات القصة	الراوي الممسرح	الأنا الشاهد	الراوي = الشخصية	التبئير الداخلي
المؤلف العليم يحكي	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم	المؤلف الضمني	المعرفة المطلقة للراوي	الراوي > الشخصية	التبئير الصفر
المؤلف يحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب عن القصة	الراوي غير الممسرح	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي< الشخصية	التبئير الخارجي

لاشك أن المضمون له تأثير كبير(على طبيعة التقنيات السردية التي يعتمدها كل نص روائي، كما يؤثر أيضا على طبيعة الرؤية إلى العالم والحياة)[24]. ذلك كون هذا الإسقاط النقدي كثير الحضور في المتن الروائي الجزائري، خاصة تلك النصوص الروائية ذات الاتجاه السياسي والواقعي.

فالبنى الدلالية للنصوص تكرس واقع العلاقة بين الفني والسياسي، انطلاقا من مرجعيات ورؤى معينة، تسم الكتابة بنعوت مختلفة، كما تضع وظيفة معينة للحكي الروائي، وبذلك فإن خصوصية التشكيل الروائي تتبع البعد المضموني للنصوص.

لذلك نلفي وجهة النظر كثيرة الحضور في الرواية الجزائرية، وتحديدا رواية المناجاة، والرواية المتعددة الأصوات، مثل ما هو الحال في كتابات الروائي " **مرزاق بقطاش** " ضمن معالجته لكثير من الوقائع التي صنعت مسيرة الثورة التحريرية، وما رافقها من معاناة وشقاء وفقر وحرمان، واصفا أصناف المعاناة التي اتسمت بها حيوان سكان حي باب الوادي، في ثنائيته الروائية (طيور في الظهيرة) و(البزاة)، إن (... سكان الحي يعودون من أعمالهم بعد كل يوم في المدينة، البعض منهم يأتي من الدرب الذي يقود نحو الطريق العمومية المفضية إلى قلب المدينة، والبعض الآخر يفضل المجيء عبر حي باب الوادي اختصارا للمسافة ولكنهم حين يقتربون من الغابة يتكلمون فيما بينهم، فهي مخيفة حتما)[25].

نلاحظ أن الراوي الشاهد يتملك الشخصية، ويبدو عارفا أكثر منها، فهو بذلك يختفي وراء ستار اللغة، لعله يبدي حرصا على تتبع معاناة أولئك السكان، وما يعترض طريقهم عبر الغابة من مخاطر، كما يظهر لنا أيضا أنه متتبع لكافة المراحل الزمنية التي عاشتها الشخصية الرئيسية، وبذلك كانت الرؤية من الخلف.

مشهد آخر لا يقل مأساوية ومعاناة للطفل " **مراد** "، يعكس إحساسا مرهفا وغصة لا حد لها، وذلك عندما (أحس مراد بالقصة، فهذه المعلمة هي التي تشرف على القسم الذي ينتقل إليه هذا العام فنظراتها الحاقدة بدأت تثير خوفه وحقده معا)[26].

إنه ذلك الحقد الذي قوض حياة " **مراد** " وقض مضجعه، جراء تلك المعاملة الحاقدة والعنصرية والماثلة في حياته وتفكيره.

ولعل لوحة مأساوية مثل هذه، كفيلة بالكشف عن جوانب الصراع من جهة، وعرض أبعاد متباينة من جهة أخرى، كون أن الكاتب يبدو من خلالها شاهدا حقيقيا على الأحداث، وناظرا إليها نظرة بانورامية.

لقد ساهم الوضع العسكري في تأجيج الوضع وازدياد التخوف من لحظة إلى أخرى، فبدا القلق على " **مراد** " ولم تطل به التساؤلات حتى كان شخير الشاحنات العسكرية يتعالى في الحي، ثم يتطامن وينقطع بعدها انقطاعا مفاجئا. وأحس لحظتها بقشعريرة الخوف في حلقه)[27].

إنه الحرص المتواصل على حاضر ومستقبل الحي وأهله، نظرا لما يتهدده من تلك الحشود العسكرية، ومضايقاتها الاستعمارية، فتزيد وضع الأهالي سوءا، لكونه كان شاهدا على كل ما جرى لها، ولا غرابة في ذلك في الكتابات الروائية للسيرة الذاتية، فالطفل "**مراد**" يشكل المعادل الموضوعي للراوي.

صار الطفل أكثر ذعرا من ذي قبل، لذلك (قفز الدرج أربعا أربعا. وإن هي إلا ثوان، حتى كان واقفا إلى جانب أمه المنطرحة، وقرأت هي دلائل الخوف المرتسمة على وجهه، فأجلسته إلى جانبها، على الرغم من أنها كانت مضطربة هي الأخرى...)[28].

واضح هنا أن الراوي شاهد وليس محايدا، فهو يحسن استغلال تقنية لعبة الضمائر، لكونه يختفي وراء ضمير الغائب، من خلال صيغ فعلية كثيرة، صاحبت هذا المقطع الروائي، وبذلك فهو يؤكد على أنه عليم بكل شيء، مما يعتري الطفل " **مراد** " وأمه من فزع وخوف جراء التهديدات العسكرية والمضايقات اليومية.

فالرؤية الخارجية استندت على ضمير الغائب عبر تقديم انطباعات وأفكار الراوي، بوصفه إحدى الشخصيات المساهمة في تحريك الحدث الروائي، بموجب وظيفة وصفية، يقدم من خلالها مشاهد توصيفية للأحداث والوقائع، وللطبيعة وللمكان، والأشخاص أيضا، وذلك من دون ظهور بين، إنها تقنية الخفاء دون التجلي، وهو في هذه الحال – أي الراوي – يعلن انسحابه المسبق، فيوهم المتلقي بأنه يتابع حدثا حقيقيا، لا وجود للراوي فيه.

وربما يهدف الحدث الروائي إلى استرجاع لحظات تاريخية للأنا تلحق تحقيقه للتجربة الفردية، بأوضاع ووقائع التجربة الموضوعية، في حي باب الوادي، على أساس أنه عادة ما يقيم النص الأدبي علاقة تخييلية أو إحالية مع العالم الخارجي، سواء تعلق الأمر في ذلك بالإقدام على تمثل سيرة الذات الروية، أو محاولة وصف مظاهر الحياة اليومية، وعادات وسلوك الأفراد.

ونظرا للآثار العميقة التي خلفتها الثورة التحريرية في نفوس الجزائريين، وخاصة المبدعين منهم، فقد شكلت أهم مصدر للشخصيات الروائية، عبر تقنيات تعبير، ومستويات سرد مختلفة، من أهمها تقنية الاسترجاع أو(**فلاش باك**)، لعرض واستذكار حقائق حياتية مرت بها الذات الجزائرية فاستلهما الروائي بأسلوبه الخاص، مصورا بذلك مآسي وفظائع حصلت للجزائريين، ضمن أنماط التعذيب في السجون والمعتقلات (... نعم في (لامبيز) حيث مات الآلاف من الرجال، أتعني ما يدريه هذا السجن ؟... اثنان من رجال الدرك كانا على متن جواديهما، ووالدك مربوط بالحبل كأي حيوان من الحيوانات يمشي وراءهما متعثر الخطى مسافة عشرين كيلومترا كاملة من المكان الذي اقتيد منه إلى السجن..)[29].

يظهر الراوي عبر هذا المقطع الروائي التراجيدي، شاهدا مقتدرا على الأحداث، مطلعا على طبيعة المعاناة الجسدية والنفسية لشخصياته، فهو هنا العالم بكل شيء، المتابع لتطورات الأحداث، ومآلات ذلك الحدث التراجيدي الذي كان يطبع يوميات المواطن الجزائري أثناء الثورة التحريرية المباركة. هكذا تبدو العلاقة الرابطة بين الراوي وشخصياته، فهذه الأخيرة لا تخفي عليه شيئا، فهو بذلك واسع المعرفة بها، حريص على نقل معاناتها، لكونه اخترق جمجمتها، وتنبأ بأفكارها.

إنه الراوية المتنوع على حد توصيف " **فريدمان** " على أساس أنه (لا يقيم في كل مكان في وقت واحد، بل يكون مرة هنا ومرة هناك، ينظر الآن في هذا العقل أو ذاك، ويتحرك صوب فرص مواتية أخرى، فهو مقيد بالزمان ومقيد بالمكان)[30].

إنه الخطاب الجامع بين (الأنا) و(الهو) لما أحدثته الآلة العسكرية الفرنسية في الذات الجزائرية وهذا رغم أن الراوي (لا يكون في الأغلب شديد التعمق، ولكن لابد له من أن يكون متنوع المهارات خفيفا في تنقلاته المجازية، لأن تحوله المسرحي جزئي، وهو يستدعي مثلما يستدعي لاعب الدمى الماهر النشيط، ويتلاعب بعدد من الشخصيات على التوالي، وغالبا ما تكون عديدة في وقت واحد، كما أنه يحتفظ لنفسه بدور على المسرح مع البقية)[31].

تمثلت رواية المشهد في تلك المضامين التاريخية للرواية، بما يراهن على موقف الراوي من الأحداث، خاصة المأساوية منها، نظرا لفظاعتها، وتعقب الكاتب لجزئياتها (إنه يا خويا دحمان، المحنة كانت قاسية ستة عشر يوما بأكملها، وهم يملأون بطنك ماء وصابونا من أجل استنطاقك، كنت بين الموت والحياة حقا. تتمنى الموت، والموت أبعد ما يكون عنك، بل لعله كره استقبالك في عالمه)[32].

إنها تداعيات الحوار المتجاور لأجل التخفيف عن الآخر، وما استعمال ضمير الغائب إلا وسيلة لوثوق الصلة بين الراوي والشخصية، نظرا لمصيرية القضية، وتداخل الأصوات، فالكاتب لا يسعى إلى محاولة شكل روائي، لكنه يقوم بعملية كشف وتعريف بما هو حاصل وواقع.

والنص باعتباره تصويرا لواقع اجتماعي، فإنه يعرض قيما اجتماعية، تاركا المجال للرؤية الدرامية، لأن تعبر عن نفسها، عبر التقنيات المعتمدة والمتعددة، من مستويات لغوية وأساليب حوار، وتمفصلات سردية، ولعل هذا التنوع في البناء الروائي أكبر مؤشر على الإسهام في إبراز المضمون، وعرض الرسالة التي توخى الكاتب إبلاغها، ليتاح للمتلقي أن يرى الأحداث رؤية موضوعية، عن طريق رؤيته لها، بطرق متعددة، ومن جوانبها المختلفة.

على أساس أن الرواية الجزائرية تصوير للراهن والحيني، مما يحدث من تحولات وأحداث، شأنها في ذلك شأن الروايات عالميا، لتواكب تلك التغيرات في المسارات التي تخلق التجربة وأفق الترقب في مسيرة الشعب الجزائري ماضيا وحاضرا.

وقد تدافعت الأحداث والتراكمات الاجتماعية في نهاية الثمانينيات باتجاه التأزم والاحتقان جراء ما وقع من مظاهر وظواهر عرفتها المسيرة التنموية للبلاد، فوقع الصدام، وتضاربت المصالح مشعلة الفتنة، فكانت أحداث أكتوبر 1988 شاهدا حيا على تلك التداعيات والصراعات، بين السلطتين العسكرية والمدنية بوجه عام، حيث كان الروائي حاضرا في الميدان ولم يتخلف، مسايرا ومعبرا، فأنتج نصوصا روائية صورت الوضع بالأسلوب الروائي المناسب.

فالمسألة لا تعدو مجرد تصفية حسابات لا غير (... والإخوة القادة الذين كانوا يشرفون على مختلف العمليات أبوا إلا أن يصفوا الحسابات المتبقية. هذا يستمسك بالشرعية والآخر يعتمد على البندقية والقنبلة، اليدوية، والثالث يعيد قراءة مواثيق الثورة، وخلاصة الأمر هي أن الصراع من أجل الكرسي، أي مصيبة المصائب في هذه البلاد...)[33].

تلك هي قناعة الكاتب والراوي معا، بحيث أكثر من توظيف ضمير الغائب، ليتبين أنه ذلك الراوي العليم بكل شيء مما يحدث هنا وهناك ضمن مسلسل العنف والتخريب، وعبر كل الأحداث التي طبعت ذلك الصراع، الذي تحركه المصلحة الخاصة على حساب المصالح العامة.

وينتقل المقام السردي، في صورة صوت سردي آخر يتملكه ضمير (الأنا) يعكس ترجيا وتمنيا، لاستقرار الأوضاع، وتحول الصراع إلى تفاهم، وتغليب الحكمة والعقل على كل شيء (تميت لو أن يتوصل الإخوة الفوقانيون إلى التفاهم والاتفاق فيما بينهم، قليل من التفاهم فقط والأمور تسير بعدها على ما يرام، البترول يتدفق في كل جهة من جهات الصحراء، والأرض قادرة على العطاء الفلاحي الكبير، والشاطئ البحري طوله أكثر من ألف كيلومتر، الخير كله متوافر... يا خويا دحمان ولكن الإخوة متناحرون متنافرون، كل واحد منهم يزعم أن الحق بجانبه وأنه على صواب...)[34].

يسوق الكاتب مجموعة من المعطيات الكفيلة بإنهاء الصراع وإخفائه فيما ساق من تواجد للثروة والخيرات الفلاحية والبترولية، مما يتواجد في الجزائر طبيعيا وجغرافيا، لكن الصراع متواصل طالما هناك إصرار على تواصل الأزمة تحقيقا لمصالح ذاتية ضيقة، وأطماعا خارجية متعددة.

إنها أحداث دامية للذاكرة الشعبية (أتذكر، يا خويا دحمان، يوم قامت القيامة في الجزائر في شهر أكتوبر1988، هاهي الإطارات المطاطية تحترق في كل جهة، والحجارة تتطاير في كل صوب...)[35].

لعله صوت العقل والمناجاة لما يحدث من تجاوزات، وسوء أوضاع في نهاية المطاف من آخر عشرية الثمانينيات للقرن العشرين، فالراوي يصور ما حدث بحسرة وبدقة أيضا، لكونه شديد الحرص على تغير الوضع وتحسنه، والتغلب عليه كذلك، وبذلك فهو أعلم بتفاصيل ما حدث أكثر من شخصياته الورقية والحية ربما.

يظهر أن بناء الرواية على هذا الشكل قد أسهم في إبراز المغزى من الرسالة التي أراد الكاتب أن يبعث بها للأطراف المتصارعة بالدرجة الأولى، حتى يتمكن المتلقي من رؤية الأحداث من منطلق موضوعي، ومن زوايا متعددة.

على أن الرواية حققت إضافة نوعية كبيرة في أسلوبها السردي، وتركت أثرها في المستويات السردية لكثير من النصوص الروائية الجزائرية على الأقل.

لذلك يتبدى أن أحد أسباب جمال السرد في هذا النص الروائي، تتمثل في خاصية التشويق رغم فظاعة الأحداث، على اعتبار أن الراوي لم يقدم على رواية الأحداث دفعة واحدة، وإنما توسط ذلك نتف من المونولوج والتداعي، مظهرا تفاصيل تلك المأساة الوطنية.

يحاول الكاتب " **مرزاق بقطاش** " عرض مشاهد مأساوية لما وقع في الجزائر المستقلة، بما أتيح له من الاطلاع الواسع، ومن الوسائل والتجديد على مستوى البناء الروائي، من خلال التركيز على الحدث العام للرواية متمثلا في ذلك الانفصام الواضح بين السلطة والشعب، على اعتبار أن السلطة ذات طابع عسكري، يمثلها " **عزوز الكابران** " ضمن الفئة الأولى، أما المعلم، وشيخ الجامع وأتباعهما فيمثلون السلطة المدنية، ضمن الفئة الثانية والموالية.

والمتتبع لمسار الحدث العام للرواية يقف على ذلك البناء الهرمي لتصارع الأحداث هبوطا وصعودا، بحيث تتعاضد الأحداث في السلم الأول على أساس أن تصبح المسوغات الواقعية لتواجد البطل الرئيسي، وهو في هرم السلطة العسكرية.

بينما يؤشر السلم الثاني إلى منعطف التفكك، بحيث تسير الأحداث بشكل معاكس تماما، فتعود إلى نقطة البداية، وبالتالي ترمز المرحلة الأولى إلى سيطرة العسكر غير الشرعية، بينما تشير المرحلة الثانية والموالية إلى الانحلال والتفكك، وبين الفترتين ساد الصراع.

تعرض أحداث الرواية من منظورات مختلفة، يظهر الراوي فيها ويختفي، ويتم السرد بتقنية الراوي العليم، وهي طريقة يكثر فيها استعمال ضمير الغائب، بحيث يبدو الراوي عالما بكل شيء، مدركا لكثير من التداعيات النفسية لشخصياته، ورغباتهم الخفية، وحتى لاوعيهم الذي لا يأبه به، عبر الحكي في الزمن الماضي.

يرتكز منظور الرواية على صوتين روائيين، وهما (صوت شيخ الجامع وصوت المعلم). وبذلك يعلوان على بقية الأصوات الروائية، نيابة عن صوت الكاتب المتساوي العلم مع شخصياته، فالرؤية في تساو مع الشخصية.

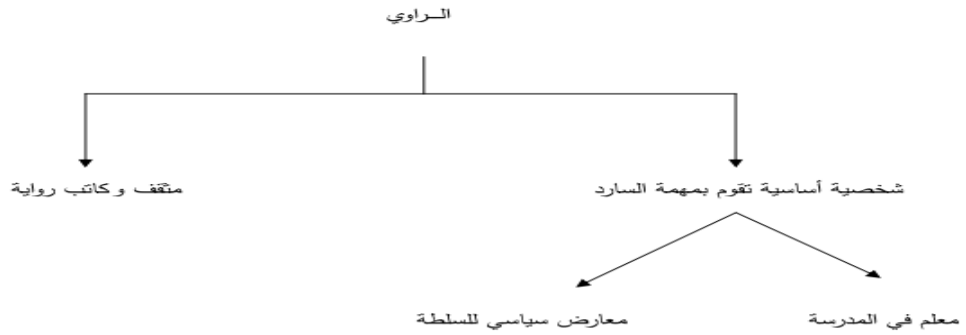
فقد وفق الكاتب إلى استخدام صيغة الخفاء والتجلي بالنسبة لشخصية " **عزوز الكابران** " والأحداث تعرض أحيانا من خلال ما يراه الراوي المتخيل المعبر عن الكاتب، لكن المعلم هو الراوي الأساسي، والمتتبع لأحداث الرواية وشخصياتها يتلمس ذلك بدقة، علما بأن الكاتب هنا شديد الحرص على الحضور، خشية ألا يصدق المتلقي ما عرض من أحداث (وخطر لي عندئذ أن أسجل تفاصيل ما حدث ساعة بساعة ودقيقة بدقيقة، وبعد الفراغ من التحقيق كله، ذلك أن أنه اتضح لي أن أحسن بحث يمكن أن أكتبه عن العلاقة بين الجريمة والسياسة إنما هو ذلك الذي شهدته بلدتنا خلال تلك الأيام الهوجاء)[36]. مما يعني التأكيد الشخصي على حضور الأحداث.

كما نلفيه أكثر حرصا من ذي قبل في مقطع آخر، مستعملا صيغة المبني للمجهول (فلتترك لحيتي عند حلاقنا هذا حتى نلم بما حدث في الجامع.

– لعلكم لاحظتم أنني أتحدث ببعض الإسهاب عما جرى في بناية الحكم، وفي أماكن أخرى دون أن أكون حاضرا بها، لذلك فأنا لا أنكر أنني جمعت مختلف الشهادات والقرائن، وعقدت فيما بينها حتى أقدم صورة متماسكة بعض التماسك عما حدث في بلدتنا)[37].

إنها لعبة الزمن المتراوحة بين الماضي والحاضر، عبر تداعيات الوعي (ذات صباح شتوي شديد البرودة أفاق أهل بلدتنا بعد الضحى، وكان من عادتهم أن يخفوا إلى أعمالهم بعد انبلاج الفجر، وألا يخلدوا إلى الراحة إلا بعد العصر، لكنهم صباح ذلك اليوم آثروا الاستمتاع بالدفء، وتأخروا في الخروج من بيوتهم. أنا واحد منهم ولي مكانة محترمة بينهم، لكني لم أطلع في الحين على سبب التراخي المفاجئ، مع أنهم كانوا قد عقدوا العزم فيما بينهم على اتخاذ قرارهم التاريخي الذي غير مسيرة البلدة كلها، وفتح أمامها عهدا جديدا)[38].

فالراوي يتمظهر حسب الأحداث من منظورات متعددة، وإن كان الغالب عليها (الرؤية مع) باعتباره متساويا مع الكثير من شخصياته، وقد يكون واحدا منها، ولكنه سيعود إلى الحاضر ليستجمع كل تلك التراكمات الحدثية، وفقا لمرجعيات ثقافية وإبداعية وفكرية أيضا يود تبليغها للمتلقي بشكل عام، ويمكن تحديد تلك الأدوار تبعا للرسمة الآتية:



من خلال هذه الخطاطة تتضح لنا مساحة الحكي التي حظي بها المعلم، فهو القائم بحكي الأحداث المفضية إلى مسألة التحقيق فيما حصل من تجاوزات ووقائع شهدتها البلدة من مقام المعارض السياسي، والمدافع عن المصلحة العامة، في المقابل نلفي شخصية "**عزوز الكابران**" أقل حظا من شخصية ذلك المعلم، فهي غير حاضرة بالصورة المطلوبة، لذلك تتسارع الأحداث والتأملات والمشاريع والمخططات عبر قناة واحدة، ألا وهي شخصية الراوي، التي يبدو فيها هذا الأخير بمظهرين أساسيين، فهو مطلق المعرفة ومطلق الحضور، عالم بكل شيء، ومتواجد في كل مكان، وبهذه الصورة يقلل من مساحة تواجد الشخصيات الأخرى، بحيث تخضع وتيرة الأحداث إلى عامل التتابع الزمني المتدرج منطقيا، إذ لم نسجل تناقضا ولا تعارضا لجزئيات الحدث العام، بل هناك ترابط سببي، يؤسس لبنية حكائية يقوم عليها القص المتخيل، ومما لاشك فيه أن سمة ذلك الترابط تكشف عن البعد الوظيفي الذي يقدم لنا المتن الروائي والمرجعية الفكرية للنص، وفي نص رواية (عزوز الكابران) يترابط الشكل مع المضمون، ذلك لأن (النزعة الواقعية تلزم الشكل أن يشبه المحتوى، وأن يشير بهذه الطريقة إلى أنه يصدر عنه)[39]، فالرؤية بهذا التوصيف تنهض على خاصية التقاطع، لتكشف بذلك عن بنية تبدو كلاسيكية مباشرة، توضحها الخطاطة الآتية :

ترتيب الأحداث حسب ما يراه الراوي

- الإضراب عن شراء جريدة (الرأي الواحد)، لسان حال السلطة.
- اجتماع (عزوز الكابران) بأعوانه لدراسة القضية.
- تفاوض السلطة مع شيخ الجامع.
- محاولة استدراج الشيخ إلى ناحية السلطة.
- وقوف الشيخ في وجه السلطة.
- اتهام الشيخ بالتحريض على الإضراب وإدخاله السجن.
- اتهام المعلم بالتحريض والتواطؤ مع المضربين وإدخاله السجن.
- لقاء الشيخ والمعلم في السجن.
- خروج المعتقلين من السجن وتشكيل لجنة للتحقيق في قضية موت الأرملة وانتهاك عرض الفتاة.
- التحقيق.
- نهاية التحقيق.
- تشكيل سلطة ديمقراطية جديدة.
- جنون عزوز الكابران.

لكن الرواية تعلن عن تلك النهاية المأساوية لممثل السلطة العسكرية، إذ (الجديد في الأمر كله هو أن عزوز الكابران فقد قواه العقلية. أجل لقد تجمد مخه، واستقر في الماضي، ولم يعد إلى بداية الحلم، إذ ما كان في مقدوره أن يدخل الحاضر مرة ثانية)[40].

إنها النهاية الطبيعية لذلك الحاكم العسكري و المتجبر والجاهل والمستبد أيضا، لأن شخصية كهذه لن تكون نهايتها سعيدة، فقد أصابه الجنون، وهو يصرخ من الغيظ، ويكثر من الالتفات حواليه، ويتوهم في أن " **سعيد زوج نجوم** " لا يزال معه وبجانبه، فيكثر من مناداته لعله ينقذه مما ألم به.

وبالنظر إلى أدوار شخصيات الرواية والمتسمة بالواقعية المنضوية تحت اتجاهين، اتجاه يعمل تحت وصاية جناح التكنوقراط العسكر، والاتجاه المعارض يهدف إلى إيجاد مخرج مشروعية الحكم ويعيده إلى جيل الشهداء الحقيقيين، وبالتالي تبدو شخصية الراوي غير المحايدة، والتي كانت تشكل جزءا من النظام في الوقت نفسه، فهي تضطلع بمهمة الحكي الروائي، لأن المسألة تتعلق بوظيفة السارد، والتي عادة ما تسمها السرود المعاصرة بـ**(السرد المكثف)** من (حيث يشير السارد إلى نفسه علنا كسارد ويعلن عن نفسه كمنتج، بل كمبتكر للمحكي، وفي هذه الحالة تكون أمام تكسير للإيهام بالواقعية، ولا يمكننا في هذه الحالة أن نعيش الحكاية بسذاجة عن طريق الاستسلام للأحداث)[41].

ذلك أن وضعية السارد كشفت عن طريق السرد، والتي سعت إلى بناء نص روائي يقوم الجانب المتخيل فيه على الواقع المشابه للواقع الخارجي، والذي يرتكز عليه الناص، بوصفه المرجعية الأيديولوجية والاجتماعية التي تؤسس البعد الرؤيوي للرواية، إلى جانب استعانة الكاتب بمشاهد وصفية كثيرة، ركز من خلالها على توصيف المكان باعتباره الفضاء الجغرافي لتحركات الشخصيات، وتوصيف الشخصيات من الداخل ومن الخارج.

وعلى الرغم من أن الراوي شخصية افتراضية، فإن هناك إيحاء يؤول إلى أن راوي الأحداث هو الكاتب نفسه (عاودني الحنين إلى مخطوطتي حول العلاقة بين الجريمة والسياسة، ولكن الشيخ نصحني بمعالجة موضوع آخر، وقر

رأيي في نهاية المطاف على أن أكتب رواية ترصد كل ما حدث في بلدتنا بدءا من قرار أهلها بالامتناع عن شراء جريدة "الرأي الواحد" إلى الساعة التي جن فيها عزوزالكابران، أما التاريخ فإنني تركته للمؤرخين)[42].

وبذلك يعد النص سيرة روائية أو ذاتية، من منطلق أن الراوي في نهاية المطاف هو الروائي ذاته.

فالملاحظ أن ذلك الواصف الذي طال المكان والشخصيات لدلالات مقصودة، لكونه (الوصف الدال على المعنى في ذاته دون أن نحتاج إلى التصريح والتأويل)[43]. فأغلب المشاهد الوصفية تمتح من الإيضاح والتفسير، ضمن سياق تقريري مباشر.

وعليه تدلل مختلف التقنيات السردية المصاحبة للرواية على حقيقة الحكاية، ولاشك أن ذلك الواقع المعالج يتناقض مع واقع آخر، هو ذلك الواقع الخارجي.

2- اللغة السـاردة:

تعد الرواية تقريرا صادقا وكاملا عن مختلف الخبرات البشرية، لذلك يتعين على كتابها العمل على فاعلية الإقناع بتفاصيل الحدث الروائي، عن طريق فرداني للممثلين المعنيين، وتحديد أزمنة أفعالهم وأمكنة تحركاتهم، وذلك بموجب مستويات لغوية تمتح من صيغتي السرد والحوار عبر استعمال لساني استعمالا مرجعيا، على شكل أكبر مما هو شائع في بقية الأجناس الأدبية، وقد يفضي ذلك أحيانا إلى الاتجاه نحو الطابع الواقعي للرواية.

وباعتبار اللغة وسيلة إبلاغ وتواصل بين المبدع والمتلقي، فقد اعتبرها " **جون لوك**" "j.L " بمثابة إيصال معرفي للأشياء، وهو ما تطلب من الرواية تكييف لغة نثرية تتسم فيها الكلمات بالبساطة عبر خصوصياتها الملموسة، مهما اقتضى السياق من تفصيل أو إسهاب أو توضيح، وهو بالأساس أكبر إنجاز لغوي لتجسيد علاقة الرواية بالواقع، وعليه (فإذا كانت "الإبداعية " سمة الفن عموما فإن " **الأدبية** " سمة الأدب خاصة، وهي السمة التي تحدد جنسا له متطلباته اللغوية والجمالية، بل هي جملة من الخصائص يتلبسها الصنيع الأدبي ليرتفع بها إلى مصاف الأدب الحق. فإذا فقد شرطا من أشراطها، فقد حق الانتساب إليها)[44].

إن ذلك يحقق دفعا جديدا لمتطلبات السرد ودفع الأحداث إلى النهاية، وتوصيف الشخصيات ورسم مواقفها وأدوارها أيضا.

فإذا كان النقاد الواقعيون على اتفاق من أن اللغة تشكل عنصرا أساسيا في مستويات التعبير الفني، كما أنها تشكل وسيلة هامة من وسائل الآداب المختلفة، فهم في الوقت ذاته يطلقون ثورة على تلك الأساليب التي لا يتماهى دورها في الفن، ومرد ذلك على حد زعمهم اهتمام بعض القصاص بالتصميم والتخطيط للقصة على حساب التوظيف اللغوي الرصين، وبالتالي، فالقاص (يهبك الفكرة ومدلولها العام قبل أن يهبك شكلها، فجأة تتكشف القصة، وينتهي دور القارئ كباحث تستهويه المغامرات الفنية، لكن بمعزل عن لعبة اللغة والشكل)[45].

إنه الرفض القاطع للغة العادية التي تؤول إلى التقريرية والمباشرة الفجة، وعليه فإن (بعض النقاد الواقعيين لا يرون تطوير اللغة ممكنا إلا في إطار الفصحى، والفكرة التي يعبر بها عنها)[46] لوثوق العلاقة بين العبارة والفكرة الحية، ابتعادا عما هو جمود وتحجر فكري وأسلوبي معا، من منطلق أن العبارة تمثل مرآة مصقولة تعكس الفكرة وتجليها، تبسيطا للتعبير وابتعادا عن التعقيد.

الإحالات :

[1]– سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص 286– 287.

[2]– Ricœur : Temps et récit. tome 2, seuil, p. 137.

[3]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص291 وما بعدها.

[4]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: ص.293

[5]– م.س: ص.294

[6] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ،ص295–296.

[7] – م.س: ص.297

[8]– Mieke .Bal : Narration et Focalisation. In poétique , n° 29 . 1977, p ; 72.

[9]– G.Genette : Discours du Récit in Figures. III . seuil / coll. Poétique. 1972.P, 206.

[10]– سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، ص.300

[11]– م.س: ص.301

[12]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص.301

[13]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: نفس الصفحة.

[14]– G.Genette: Nouveaux Discours du Récit. seuil / coll. Poétique. 1983.P, 43-49.

[15]– Sandro : Briosi: La Narratologie et La Question De L'auteur . poétique, n° 068, 1986, p.507-519.

[16]– يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص.228

[17]– بوطيب عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحاليل) م. عالم الفكر، الكويت، مج، 21، ع/ 4، الكويت، ص35–36.

[18]– يمنى العيد: الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي) مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1/ 1986، ص.22

[19]– د. محمد نجيب التلاوي: في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص10.www.awu-dam.org

[20]– د. محمد نجيب التلاوي: في روايات الأصوات العربية، ص12 .

[21]– نفسه: ص.12

[22]– د. محمد نجيب التلاوي: في روايات الأصوات العربية: ص.13

[23]– م.س: ص14 .

[24]– كريستيان أنجيلي: السرديات، ضمن كتاب (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير) مجموعة من الكتاب الأجانب، تر، ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ط1، 1989، ص98 .

[25]– مرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة، ص.16

[26]– الرواية: ص.65

[27]– مرزاق بقطاش: طيور في الظهيرة، ص.76

[28]– الرواية: ص.77

[29]– مرزاق بقطاش: خويا دحمان، دار القصبة للنشر، 1999، ص25–26.

[30]– آلان واران فريدمان: الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلا ووظيفة، تر، محي الدين صبحي، الآداب الأجنبية، ع / 2، تشرين الأول 1977، ص.17

[31]– نفسه: ص.17

[32]– مرزاق بقطاش: خويا دحمان، ص.66

[33]– نفسه: ص.101

[34]– عزوز الكابران: ص.105

[35]– الرواية: ص.140

[36]– مرزاق بقطاش: عزوز الكابران، ص.170

[37]– الرواية: ص.170

[38]– الرواية: ص.4

[39]– جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر، صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص.80

[40]– مرزاق بقطاش: عزوز الكابران، ص.239

[41]– كريستيان أنجيلي: السرديات، ضمن كتاب (نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير)، ص.98

[42]– مرزاق بقطاش: عزوز الكابران، ص.240

[43]– جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص.137

[44]– د.حبيب مونسي: أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بسعيدة، آبريل 2008،ص.274

[45]– عبد القادر الشاوي: تقديم " أشياء تتحرك "، مجموعة الميلودي شغموم، طبع مطبعة " قنان " المغرب الأقصى، ص10.

[46]– د.محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص380.