الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

الرؤية السردية في رواية "لخضر" لـ" ياسمينة صالح"

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطالبة:
نجمة قرواز

إشراف الأستاذة:
نبيلة بونشادة

السنة الجامعية: **2016/2015**

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

" اللّهـم انفعنـي بمـا علّمتنـي

و علّمنـي مـا ينفعنـي

و زدني علما"

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة و السلام على أشرف المرسلين، و على آله وصحبه أجمعين.

امتثالا لقوله تعالى: "لئن شكرتم لأزيدنّكم"، و عرفانا منّي بالفضل لمن كان لهم الدور الأكبر في تكويني و توجيهي إلى الطريق السليم، فإنّني أتقدّم بالشكر الجزيل إلى جميع أساتذتي في قسم اللّغة العربية بالمركز الجامعي "عبد الحفيظ بوالصوف" بميلة، وأخص بالذكر الأستاذة "نبيلة بونشادة" التي سهرت على تأطير هذه الدراسة المتواضعة، حيث أعطت فأجزلت العطاء لما قدّمته من توجيهات وأراء كان لها الأثر الكبير في نضج هذه الرّسالة، وبلوغها ماهي عليه الآن.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الأجلاء، على تحمل العناء من أجل قراءة هذه الرسالة، و على توجيهاتهم القيمة و آرائهم السديدة من أجل تقويم ما يبدو فيها من خلل، ومعالجة ما فيها من قصور.

و لا يفوتني أن أقدم الشكر الجزيل للزوج الفاضل" عبد العزيز" على ما قدمه لي من مساعدة، و ما بذله من جهد أثناء البحث عن المراجع و كتابة هذه الرسالة و طباعتها.

كما أشكر كل من أعانني على إنجاز هذه الرسالة، ولو كان ذلك بكلمة نصح أو تشجيع أو دعاء وخاصة الوالدين الكريمين، و الأهل و كل الفريق التربوي بمتوسطة الدرع لحمر تيبرقنت.

و أخيرا أسأل الله أن يتقبل هذا العمل خالصا لوجهه، و أن ينفعنا به، و آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على سيد الخلق أجمعين.

مقدمـــــــــة

تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي استوعبت جميع الخطابات و اللغات و الأساليب و المنظورات، و الأنواع الأدبية الكبرى و الصغرى، مما جعلها جنسا أدبيا منفتحا و قابلا لاستيعاب كل المواضيع والأشكال و الأبنية الجمالية، كما تعتبر أكثر الفنون الأدبية تصويرا للذات و ارتباطا بالواقع، و امتزاجا به، فهي تخلق من نفسها فضاء يشكل امتدادا لرغبة الكاتب في التدفق بحرية، و التأسيس لروح المغامرة، و شهوة اللغة، عن طريق نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، و هو ما يطلق عليه بـ" السرد"، و الذي لا يعني "كتابة تجربة"، بقدر ما يعني "تجربة كتابة"، تتجدد و تتفاعل عند كل فنان، خالقة لنفسها سمة خاصة عن طريق الانتقال من " اللا نصية" إلى "النصية" عبر الكتابة، التي يظهر فيها النسيج، و تتشكل بواسطتها بنيات النص السردي، التي تتسم بالتماسك و التعقيد لدرجة يصعب على القارئ الفصل بينها فصلا تاما.

و تعد الرؤية السردية من أهم بنيات النص الروائي التي شغلت النقد الحديث بشقيه الغربي و العربي، و هي قضية ضاربة بجذورها في القدم، بداية من "أفلاطون" و "أرسطو"، ثم أحياها النقد الحديث من جديد، لما لها من أهمية كبيرة، وتكمن أهميتها في كونها من أبرز مظاهر الخطاب السردي، وبفضلها يعرض العالم الرّوائي بكيفية معينة حسب إدراك الراوي له؛ لأن تقديم واقعة واحدة من وجهتي نظر مختلفتين تجعل منها واقعتين متمايزتين، و هذا ما يثبت دور الرؤية السردية في خلق التمايز و الاختلاف داخل العمل الروائي الواحد، أو بين الأعمال الرّوائية المختلفة.

و بناء على ما سبق، ارتأيت أن أسهم بدوري في إضاءة نص روائي نسائي، للكاتبة الجزائرية "ياسمينة صالح"، التي سبق أن أنتجت متونا روائية، طرحت من خلالها توجهاتها الفكرية، و خبراتها الفنية و الجمالية، و هي: " بحر الصمت" ، " وطن من زجاج" ، و" لخضر" التي كانت موضع الدراسة، من زاوية قراءة وتتبع مختلف الصيغ و الأساليب التي قدمت من خلالها الروائية مستوى "الرؤية السردية"، و محاولة استنطاق عناصرها الداخلية، التي أسهمت بشكل أو بآخر في تشكيل هذه اللوحة الفنية الأدبية، والتي تطلبت طرح الإشكالية التالية:

- ما مفهوم الرؤية السردية عند الغربيين و عند العرب ؟

- ما هي أهم العوامل التي تتحكم في تنوع الرؤى السردية؟
- كيف صنف النقاد الغربيون و العرب الرؤى السردية ؟
- من هو الراوي؟ و ما هي أهم وظائفه؟
- ما طبيعة العلاقة بين الراوي، و الروائي، و الشخصيات، و آلية السرد؟
- ما هي أنواع الرواة في رواية " لخضر"؟
- أيّ الأساليب اتبعها الرواة في تقديم الرواية ؟
- ما هي العناصر الرّوائية التي أثّر فيها الرواة ؟
- أيّ أنواع الرؤى يسود الرواية؟

و من الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع للدراسة رغبتي الجامحة في خوض غمار النقد الروائي بأدوات منهجية جديدة، أروم من خلالها إخضاع المتن الروائي الجزائري المعاصر لمنهج حداثي، و من جهة ثانية قلة الدراسات حول الرؤية السردية كبحث مستقل عن العناصر البنائية الأخرى للرواية، كالشخصيات و الزمن و المكان، و بخاصة عندما تتعلق الدراسة بالروايات النسائية الجزائرية التي لا تزال نصوصا بكرا تستدعي القارئ، لاستكشافها، ومحاورتها، و مقاربتها بالارتكاز على مختلف المقاربات النظرية للنقد الأدبي.

و من خلال بحثي المستمر عن الدراسات في مجال الرؤية السردية في روايات "ياسمينة صالح" بعامة و رواية " لخضر" بخاصة، لم أعثر على أية دراسة، ولذلك اعتمدت على بعض الدراسات النظرية و التطبيقية في هذا المجال.

و تهدف هذه الدراسة إلى البحث عن أسرار هذا الخطاب الروائي و فك مغالقه، من خلال التركيز على بنية من بنياته و هي الرؤية السردية، في محاولة استجلاء ماهيتها و العوامل المؤثرة فيها، و معرفة أنماطها عند النقاد الغربيين و العرب، و محاولة الكشف عن أهم التقنيات التي استعملت في تقديم رواية "لخضر"، وتحديد أنواع الرؤى السردية السائدة في الرواية، و أنواع الرواة في كل رؤية، و أثرهم في العناصر البنائية الأخرى، من أجل استكناه حركة السيرورة الفنية و أبعادها الدلالية.

إن ثراء النص السردي الروائي و تفاعلات بنياته، جعلني أوثر طريقة تقسيم "جون بويون" (Jean Pouillon) للرؤية السردية، و بما أن نص رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح" نتاج سردي، هيكلته سرد و حوار و تدخل من قبل الراوي أو الشخصيات، لكل ذلك علامات نصية مادية موزعة في مادة النص الدالة، و من خلال قراءتها اعتمدت على المنهج البنيوي في تعامله بالدراسة و التحليل لبنية الرؤية السردية، متجاوزة في ذلك المستوى السطحي لمجموع الصيغ و الكلمات الخاضعة للنظام اللغوي إلى المستوى الدلالي.

و قد بُنيت هذه الدراسة على فصلين، الأول نظري و الثاني تطبيقي، إضافة إلى مقدمة و خاتمة؛ إذ عالج الفصل الأول المعنون بـ"تجليات الرؤية السردية في الرواية" أهم المفاهيم الاصطلاحية المتعلقة بالرؤية السردية، منها: مفهوم السرد و الرؤية السردية عند الغربيين ثم عند العرب، و أهم العوامل المؤثرة في الرؤية السردية، و مختلف تصنيفات المنظرين للرؤية السردية حسب تطورها التاريخي، في كل من النقد الغربي و النقد العربي، و بعدها تم التطرق في نهاية هذا الفصل إلى الراوي و أهم وظائفه، و علاقاته بعناصر الرواية، خاصة علاقته بالروائي، و الشخصيات، و آلية السرد.

أما الفصل الثاني و هو الفصل التطبيقي الموسوم بعنوان "مقاربة تطبيقية للرؤى السردية في رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح"، فقد تناول مفهوم الرؤية من الخلف، و أنواع الرواة الذين يندرجون ضمنها، و هما الراوي العليم بنوعيه: المنقّح و المحايد، ورؤيتهما للشخصيات و المكان و الزمن، ثم تم التطرق إلى الرؤية "مع" و ذلك بتعريفها و تحديد أهم الرواة المشاركين فيها، كالراوي المفرد؛ الذي برز من خلال السرد بواسطة المونولوج الداخلي، أو السرد بضمير الغائب، و الراوي المتغير الذي اعتمد على السرد بأسلوب حر مباشر، و بأسلوب مباشر، و الراوي المتعدّد و أهم القضايا التي تطرّق إليها، مثل حادثة القتل، و رأيه في الطلبة المتظاهرين، و أخيرا تم تناول الرؤية من الخارج، و ذلك بتبيين ماهيتها، و تحديد الرواة البارزين فيها، كالراوي الخارجي المستقل و علاقته بالشخصيات و المكان، و كذلك الراوي المشاهد و علاقته بالشخصيات و الأشياء.

و عبر هذه المسيرة البحثية اعتمدت مجموعة من المراجع العربية و الأجنبية لا سيما المترجمة منها، و التي تبنت المنهج البنيوي تنظيرا و تطبيقا، و هي من أهم

المراجع الأكثر حضورا في البحث، و التي تمت الاستعانة بها في كل من الفصلين النظري و التطبيقي دون أن ننسى مدونة الدراسة رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح" ، و هي:

- الراوي و النص القصصي لـ"عبد الرحيم الكردي".
- مستويات دراسة النص الروائي لـ"عبد العالي بوطيب".
- شعرية الخطاب السردي لـ " محمد عزّام".
- طرائق تحليل السرد الأدبي لـ"رولان بارث و آخرين".
- تحليل الخطاب الروائي لـ " سعيد يقطين".
- خطاب الحكاية لـ"جيرار جنيت".

و ختمت الدراسة بخاتمة تضمّنت أهم النتائج التي توصلت إليها؛ حيث شملت الفصلين: النظري و التطبيقي.

و من أهم الصعوبات التي اعترضتني خلال مسيرتي البحثية، ندرة الدراسات التطبيقية المتعلقة بالرؤية السردية كدراسة مستقلة عن بقية العناصر الروائية الأخرى، و الخاصة بالنتاجات الروائية للكاتبة "ياسمينة صالح"، و قلتها بالنسبة لروائيين آخرين، مما دفعني إلى الاطلاع على بعض الدراسات التطبيقية في مجال البنية السردية بصفة عامة، و التي لم تعط للرؤية السردية حقّها في الدراسة باعتبارها جزءا من البحث و ليست موضوع البحث كله.

و في الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر إلى أستاذتي الفاضلة "نبيلة بونشادة" على نصحها و توجيهها و صبرها الجميل، و أسأل الله تعالى أن يوفقني و لو قليلا في الإفادة بهذه الدراسة المتواضعة؛ لأن عمل البشر ناقص، فقد يصيب و قد يخطئ، فإن أصبت فبتوفيق من الله عز و جل، و إن أخطأت فمن نفسي و من الشيطان، و الحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول: تجليات الرؤية السردية في الرواية

أولا- مفاهيم اصطلاحية

1 - مفهوم السرد

2- مفهوم الرؤية السردية

3- العوامل المؤثرة في الرؤية السردية

ثانيا - تصنيفات الرؤية السردية في الرواية

1- تصنيفات الرؤية السردية في النقد الغربي

1- تصنيفات الرؤية السردية في النقد العربي

ثالثا- الراوي و وظائفه و علاقاته

1- مفهوم الراوي

2- وظائف الراوي

3 - علاقات الراوي

عرفت الأمم الحكي منذ طفولتها الأولى، فكانت لكل جماعة سرودها الخاصة بها، ولكل شعب سرده الذي يفاخر به، فعرف الهنود قصص الخرافات و الحب و السحر، و عرف اليونان قصص الملاحم و الأساطير، و عرف الفرس قصص البطولة و الحرب، فكان السرد حاضرا في الأسطورة و الحكاية الخرافية، و في الحكي على لسان الحيوان و في الملحمة و التاريخ و السير و حتى في اللّوحات المرسومة و النقش على الزجاج، و نظرا لأهمية السرد في نقل أخبار الماضي و الحاضر، و في تسجيل الأحداث و المواقف، فقد اهتم به الباحثون و الدارسون في محاولة الوقوف على حقيقته، و إبانة ماهيته، و ما دامت الرؤية السردية هي الكيفية التي يتم بها إدراك و تقديم العمل السردي، ارتأيت أن أركز على تعاريف كل منها يضيء زاوية مختلفة و مكمّلة لكل من مفهوم السرد و الرؤية السردية.

أولا- مفاهيم اصطلاحية:

1 - مفهوم السرد:

1-1 عند الغربيين:

عرّف "جيرالد برنس"(Gerald Prince) السرد بقوله: << السرد (كمنتج و سيرورة، موضوع و فعل، بنية و بنينة) المتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر، يقوم بتوصيله واحد أو اثنين أو عدد من الرواة لواحد أو اثنين أو عدد من "المروى لهم" >>[1]، و هنا نكتشف أن السرد فعل متطور، متكون من بنيات، يضم أحداثا خيالية أو حقيقية، يتولى الرواة مهمة تبليغها للمروي لهم.

و يرى "جيرار جينيت"(G. Genette) أن السرد << يندرج في نسيج من العلاقات الحميمية بين عناصر تدخل فيها يسمية مقاما سرديا و تتمثل هذه العناصر في المتخاطبين و حدودهما المكانية و الزمانية، فلا يتصور السرد إلاّ و هو موصول بهذه المكونات التي يتشكل منها وبها هذا المقام السردي >>[2]، فهذا التعريف يبين أهم العناصر التي يتكوّن

(1) جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، 2003 م، ص 122.

(2) محمد القاضي وأخرون، **معجم السرديات**، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010 م، ص 244.

منها السرد، و هي: الشخصيات و المكان و الزمن، و هذه العناصر لا تكون منفصلة عن بعضها ، بل تكون متداخلة في نسيج محكم ؛ حيث لا يمكن أن نتخيل نصا سرديا خاليا من هذه العناصر، التي تعد الحجر الأساس بالنسبة له.

أما "والاس مارتن" (Wallace Martin) فقد جعل السرد رديفا للخطاب، و هذا يستدعي عنصرا آخر مكملا لعناصر السرد و هو المتلقي، حيث يقول: << إنّ السرد جميعه بالمعنى الأعم، خطاب بمقدار كونه موجّها إلى جمهور أو قارئ >>[1]، و تركيز "مارتن" (Martin) على المتلقي يؤكد أن الروائي أثناء خلقه للعالم الروائي، يضع في الحسبان متلقيا حقيقيا أو افتراضيا يوجه إليه الخطاب، و هذا الأمر يحقق العملية التواصلية بينهما عبر النص السردي المنتج .

1-2- عند العرب:

يرى " لطيف زيتوني" أن السرد مرادف للقص، و ذلك في قوله: << السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، و هو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، و يشمل السرد، على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية و الزمنية، الواقعية و الخيالية، التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، و المروي له دور المستهلك، و الخطاب دور السلعة المنتجة >>[2]، فلقد جعل "لطيف زيتوني" السرد من مهام الراوي، كما اعتبر الراوي منتجا للقصة سواء كانت حقيقية أم خيالية، و ذكر أهم العناصر التي يشتمل عليها السرد، و هي: المكان، الزمن، الراوي، المروي له، الخطاب، كما حدد أربعة أنواع من السرد بحسب العلاقة بين زمن الراوي و زمن الحدث و هي:

أ - السرد اللاّحق للحدث (Ultérieure): و فيه يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثا وقعت في ماض بعيد أو قريب.

(1) ولاس مارتن، **نظريات السرد الحديثة**، تر: حياة جاسم محمد، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية 1998 م، ص 140.

(2) لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرّواية**، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت-لبنان، 2002 م، ص 105.

ب – السرد السابق للحدث (Antérieure): و هو زمن الحكايات التنبئية التي تعتمد على صيغة المستقبل، و هذا الزمن يقتصر غالبا على مقاطع أو أجزاء محدودة من النص، تروي الأحلام و التنبؤات و تستبق الأحداث.

ت – السرد المزامن للحدث (Simultanée): و هو الزمن الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث.

ث – السرد المتداخل (Intercalée): هو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة، و يتمثل هذا السرد في الرّوايات التراسلية [1].

نلاحظ أن "لطيف زيتوني" وقف على أهم أنواع السرد الممكنة، التي قد يسيطر أحدها على النص السردي، و قد يتناغم معظمها مع بعضها البعض، و قد يسود البعض منها فقط.

أما "حميد لحميداني" فيقول: << يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيين: أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معيّنة. و ثانيهما: أن يعيّن الطّريقة التي تحكى بها تلك القصة، و تسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي >>[2].

يتضح من خلال هذا التعريف أن "حميد لحميداني" يرى أنه ما دام الحكي قصة محكية، فهذا يستدعي وجود شخص يحكي و هو الراوي، و شخص آخر يحكي له و هو المروي له، و من ثمة يمكن استخلاص أن الرّواية أو القصة باعتبارها محكية أو مروية تمر عبر القناة التالية[3]:

(1) ينظر، المرجع السابق، ص ص 105– 106.

(2) حميد لحميداني، **بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)**، ط 1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1991م ، ص 45.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

كما تبنى "سعيد يقطين" مصطلح (الحكي) دون (السرد) على غرار "حميد لحميداني"؛ لأنه يرى أن الحكي أشمل من السرد، فالحكي حسب رأيه يشمل المتخيل و الملفوظ ، أما السرد فيشمل الملفوظ فقط، إذ يقول في هذا الشأن: << إن المصطلح المناسب الذي نضعه هنا بسبب طابعه الثابت هو "الحكي" و ليس " السرد". إن الحكي عام و السرد خاص، فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح (Récit) و (Narrative)، و هو الذي يمكن أن نجده في الأعمال التخييلية (...)، أما السرد فلا يتحقق إلا في الأعمال اللفظية >>[1].

و مما تقدم يتبين أن النص الرّوائي لديه أكثر من مستوى سردي، و هذه المستويات هي: الزمن، و المكان، و الشخصيات، و الراوي و المروي له، و الكيفية التي تقدّم بها أحداث العالم الرّوائي؛ أي " الرؤية السردية".

و الرؤية السردية مصطلح تأسس عند الغرب، واستخدم بمصطلحات عديدة؛ لأن << اختيار هذا الاسم أو ذاك كان في أحيان كثيرة محملا بدلالات أو أبعاد يعطيها إياه هذا الباحث أو ذاك، وفق تصوره و نظريته التي ينطلق منها >>[2]، ثم انتقل هذا المصطلح إلى العرب، و عرف أيضا بمصطلحات مختلفة ناتجة عن اختلاف الترجمات، واختلاف مستوى استيعاب الباحثين العرب لهذا المصطلح.

2- مفهوم الرؤية السردية:

2-1- عند الغربيين:

يعتبر مفهوم الرؤية السردية من أهم القضايا التي شغلت النقد الروائي الحديث، و لقد كثر النقاش حوله، خصوصا بعدما أكد الناقد الإنجليزي "هنري جيمس" (Henry James) أهميته، حيث << لعب مفهوم وجهة النظر دورا كبيرا في النظرية كما في التطبيقات الأدبية

(1) سعيد يقطين، **قال الراوي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ص 15.

(2) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)**، ط 4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، 2005م، ص 284.

في الدول الأنجلوساكسونية منذ "هنري جيمس"(Henry James)، فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها – من منظور ما – فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة >>[1].

يرى "هنري جيمس"(Henry James) أن وجهة النظر من الأدوات التقنية الضرورية داخل الرواية، و يجب على الروائي أن يختار وجهة نظر معينة تتموقع في ذهن إحدى الشخصيات، من أجل تقديم الحياة الذهنية للشخصيات، مع محاولة الإيهام بالواقع، بشرط أن يكون العمل الأدبي كائنا مكتفيا بذاته، له بناؤه الخاص، إذ يقول :

<< من أشهر هذه الأدوات(وهي ليست الوحيدة) تبني وجهة نظر مراقبة (بفتح القاف)، توجد داخل الرّواية، متموضعة في ذهن إحدى الشخصيات و نذكر أن الغاية من ذلك – بالنسبة له – كانت العرض الأمين للحياة الذهنية عن طريق إيهام كثيف بالواقع، و المحافظة على انسجام العمل الأدبي الذي يجب أن يكون مكتفيا بذاته، وبعطاء هذا العمل سمكا و صلابة حقيقيين >> [2].

و قد نوه "بيرسي لوبوك"(Percy Lubbock) في كتابه "فن الرواية" الصادر سنة 1921 بأهمية الرؤية السردية، حيث قال:<< لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما، ما لم نهتم بدراسة الطريقة التي صنعت بها. ففي كل نقاشاتنا حول الرواية، نعاني من جهلنا بما يمكن أن نسميه تقنية الرواية >> [3]، يرى " بيرسي لوبوك"(Percy Lubbock) هنا أن دراسة العمل الروائي ينبني أساسا على الطريقة التي كتب بها، ولو أهملت الدراسة هذا العنصر الأساسي فستعد دراسة قاصرة ، لذلك اعتبر الاهتمام بتقنية الرواية من أولويات أية دراسة، و هو بذلك يشاطر "هنري جيمس"(Henry James) في الاعتراف بقيمة الرؤية السردية.

---

(1) عبد العالي بوطيب، **مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)**، ط1، مطبعة الأمنية، المغرب، 1999م، ص 181.

(2) جيرار جنيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهةّ النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطاب للطباعة و النشر، زنقة بروفان – البيضاء، 1989م، ص11.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

إنّ نظرة "هنري جيمس" (Henry James) و "بيرسي لوبوك"(Percy Lubbock) إلى مفهوم وجهة النظر، توحي بأنهما يدعوان لتبني وجهة نظر معينة، بغية إخراج العمل الروائي في نسيج متميز عن الأعمال الأدبية الأخرى.

و لقد عرّف "جيرالد برنس"(Gerald Prince) الرؤية(Vision) على أنها << وجهة (أو وجهات النظر) (points of view) التي تقدم من خلالها المواقف و الأحداث المروية >>[1].

يشير هذا التعريف إلى من يرى، و من يدرك، و من يتحكم في السرد، و هنا تبرز العلاقة الوثيقة بين السارد/الراوي (Narrateur) و العالم الروائي المصور؛ إذ لا يمكن تصور رواية بدون راو، و قد تختلف أشكال الراوي من رواية إلى أخرى، بل وحتى داخل الرواية الواحدة ؛ لأنه قد يظهر في شكل صوت أو يتقمص الشخصيات << هذا- الكائن - الذي يمثل صوته محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا، و لا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا توجد رواية >>[2]، هذه العلاقة الموجودة بين السارد و الرواية هي ما اصطلح عليها بالرؤية السردية.

أما "تزفيتان تودوروف "(Tzvetan Todorov) فاعتبر الرؤية مظهرا من مظاهر السرد، و تتعلق << بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد >>[3]، فالقصة من هذا المنطلق عبارة عن مادة أولية للعالم الروائي، و التي تخضع لعملية الإدراك من قبل السارد، حيث يبلورها في ذهنه لتظهر بكيفية خاصة، و الإدراك في قوله هذا يشير إلى الرؤية السردية << فالوقائع التي يتألف منها العالم التخييلي لا تقدم لنا أبدا في ذاتها بل من منظور معين، وانطلاقا من وجهة نظر معينة، و هذه الألفاظ استعارية أو بالأحرى مجازية، فالرؤية تحل محل الإدراك برمته >>[4]، و هنا يؤكد" ت. تودوروف" (T.Todorov) مرة أخرى على أهمية الرؤية؛ لأن في مجال الرواية لا نكون بإزاء وقائع

(1) جيرالد برنس ، **قاموس السرديات**، ص 210.

(2) عبد العالي بوطيب ، المرجع السابق ،ص 177.

(3) تزفيتان تودوروف، << **مقولات السرد الأدبي**>>، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي** ، تر: الحسين سحبان و فؤاد صفا، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992م، ص 61.

(4) تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب، 1990م، ص50 .

خام، و إنما بإزاء أحداث تقدم على نحو معين، و هذا النحو هو الذي يخلق التمايز و التباين بين الأعمال الروائية لا سيما المتخيل منها ، فقد تكون الوقائع واحدة، و لكن الاختلاف يكمن في طريقة تقديمها، لذلك جعل الرؤية مرادفة للإدراك بصفة عامة، حتى لا تقتصر على الجانب الحسي الخارجي فقط ، بل تتعداه إلى الجانب المعنوي الداخلي.

كما عرّف "واين بوث" (Wayne Booth) زاوية الرؤية بقوله: << إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية ، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة >>[1]، فمن خلال هذا القول، يؤكد "بوث"(Booth) أن الدارسين يجمعون على أن زاوية الرؤية مسألة تخص التقنية المستخدمة من طرف الراوي لتقديم الرواية، و التي بفضلها يستطيع تبليغ الرسالة التي تتضمنها ، باعتبارها الغاية التي سعى الراوي للوصول إليها .

أما "جون بويون"(John. Pouillon) فقد تناول الرؤية السردية في كتابه "الزمن و الرواية" (Temps et roman)، وعدّ هذا الكتاب من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام و التكامل، و لا يكاد يخلو عمل أي باحث في مجال الرواية من الإشارة إليه أو الاستفادة منه، حيث انطلق في حديثه عن الروايات و الرؤيات من علم النفس، و من تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية و علم النفس[2].

وإذا كانت المفاهيم المقدمة من طرف الباحثين المذكورين سابقا للرؤية السردية أو وجهة النظر تركز على الجانب التقني لها، فإن ما ركز عليه "ج. بويون" (J. Pouillon) هو الجانب السيكولوجي، و ما يثبت هذا الأمر هو عَنْوَنَه الفصل الأول بـ"الرواية و علم النفس"، و حديثه عن العلاقات القوية التي تربط بينهما، باعتبار أن العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا، أما الروائي فيعرفنا بالآخر، و هو البطل في الرواية و يبدو القارئ ذاتا، فـ<< عندما يكون البطل يحكي عن نفسه، تكون الذات تحلل نفسها >>[3]،

(1) حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص 46.

(2) ينظر، سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص 288.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

و "ج. بويون" (J. Pouillon) هنا يربط بين البطل في الرواية و القارئ، فهو يرى أن القارئ يمكن أن يرى نفسه و يحللها من خلال نفسية البطل .

2-2 – عند العرب:

يتفق "سعيد يقطين" في مفهومه للرؤية السردية مع مفاهيم الباحثين الغربيين، فقد عرفها بأنها<< الطريقة العامة التي يجري عبرها تقديم القصة في الرّواية إذا كانت هناك قصة محورية، أو مجموع المواد الحكائية إذا لم تبن الرواية على قصة محدّدة >>[1]، فالرؤية من خلال هذا القول ضرورية لتقديم الأحداث الروائية، سواء أكان ذلك في الرواية ذات القصة المحورية الواحدة، أو الرواية المبنية على قصص مختلفة.

و الرؤية أيضا هي الكيفية الجامعة التي من خلالها ينتج العالم الرّوائي و هو يقدّم إلى القارئ، وباختلاف طرائق بناء الخطابات يمكننا الحديث عن تنوع أساليب الرّواية وتباين تقنياتها بين الكتاب في لحظة زمنية، قد تكون الموضوعات أو المحتويات مشتركة بين الروائيين كالقمع السياسي، العنف الاجتماعي، المرأة و غيرها، لكن الاختلاف لا يمكن أن يحصل إلا بصدد طرائق تقديم هذه الموضوعات ومعالجتها بين الكتاب في الحقبة نفسها[2].

أما " عبد العالي بوطيب" فيرى << أن المتن الحكائي عبارة عن مادة خام طيّعة في يد السارد، و قابلة لأن تصاغ بما لا حصر له و لا عد من الأشكال التعبيرية، وفقا وتمشيا و الاستراتيجية المتبناة من قبله نحو المسرود له >>[3]، فهذا القول يجعل الرؤية السردية عبارة عن استراتيجية متبعة من طرف السارد، من أجل صياغة المتن الحكائي الذي يمكن أن يخرجه بأشكال تعبيرية مختلفة بالنظر إلى المسرود له، و هذا التعريف يتفق أيضا مع بقية التعاريف المقدمة من قبل الباحثين المذكورين سابقا.

---

(1) سعيد يقطين، <<**أساليب السرد الرّوائي العربي(مقال في التركيب)**>>، ضمن كتاب:**الرّواية العربية...<< ممكنات السرد >>**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 10-13 ديسمبر 2004م، ج2، دولة الكويت 2009م، ص132.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 133.

(3) عبد العالي بوطيب، **مستويات دراسة النص الروائي**، ص180.

و ما دامت الرؤية هي الطريقة التي يتم من خلالها إدراك و تقديم القصة، فما هي أهم العوامل التي تؤثر فيها؟ و ما الذي يمايز بين الرؤيات داخل العمل الروّائي الواحد، أو بين الأعمال الروّائية المختلفة لدى الروائي نفسه؟

3- العوامل المؤثرة في الرؤية السردية:

بما أنّ الراوي يرصد عالمه القصصي من نقطة خيالية معينة، فيمكن تحديد معالم هذه النقطة من خلال ثلاث عوامل أساسية و هي: الموقع و الجهة و المسافة.

3-1- الموقع:

إن موقع الرؤية يؤثر في المرئي و يحدد نوعية معرفة الراوي، و يمكنه أن يتغير حسب السياقات القصصية، و يشكل النص فنيا؛ لأن ديناميته تحت تصرف الرائي الذي قد يكون الراوي أو قد يكون شخصية من شخصيات القصة، فمن خلال الموقع يتم التمييز بين فعل التكلم و فعل الرؤية، و لا أحد غير الراوي يضطلع بفعل التكلم، إلا أن الموقع الذي يرى منه المكان و الأشياء و الناس يحتله تارة الراوي، و تارة أخرى الشخصية[1]، و بالتالي قد يكون الموقع داخليا أو خارجيا، و إن عين الراوي في الموقع الخارجي تكون أنفذ من عين الراوي في الموقع الداخلي، كما أن حركة الراوي في المكان أكثر من حركة الشخصية.

و تختلف مواقع الراوي في النص باختلاف مستويات السرد و باختلاف علاقات الراوي بالحكاية التي يرويها، و اختلاف التبئير؛ إذ يمكن لموقع الراوي أن يتحدّد من خلال مستوى السرد، فيكون الراوي خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها extradiégétique أو داخل هذه الحكاية intradiégétique، كما يمكن لموقع الراوي أن يتحدّد من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها، فهو إما ينتمي إليها باعتباره واحدا من شخصياتها (جوّاني الحكي) homodiégétique ، أو لا ينتمي إليها (برّاني الحكي) hétérodiégétique ، و هذه المواقع تتداخل فيما بينها فيتولدّ من تداخلها أربعة أشكال أساسية، و هي:

(1) ينظر، عبد الوهاب الرفيق، **في السرد(دراسات تطبيقية)**، ط1، دار محمد عالي الحامي، تونس، 1998م، ص 102.

أ – راو خارج الحكاية و لا ينتمي إليها extradiégétique / hétérodiégétiqu: هو راوي الحكاية الرئيسية بضمير الغائب.

ب– راو خارج الحكاية و ينتمي إليها extradiégétique / homodiégétique :هو راوي الحكاية الرئيسية بضمير المتكلّم .

ت– راو داخل الحكاية و لا ينتمي إليها intradiégétique / hétérodiégétique: هو شخصية داخل الروّاية تروي حكاية ثانوية هي غائبة عنها.

ث– راو داخل الحكاية و ينتمي إليها intradiégétique / homodiégétique :هو شخصية داخل الرّواية تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها[1].

مما تقدم يتبين أن موقع الراوي يتحدد حسب درجة انتمائه إلى الحكاية الرئيسة، سواء أكان مشاركا أو مشاهدا أو غائبا أو لا ينتمي إليها أصلا.

3-2 – الجهة:

أما بالنسبة للجهات التي يمكن للرّاوي أن يقف فيها فمتعدّدة، فبالإضافة إلى الجهات المكانية المعروفة، و التي يمكن للراوي أن يستخدمها في وصفه للأماكن و الأشخاص، فهناك أيضا الجهات الزمنية؛ إذ يمكن للكاتب أن يجعل راويه يحكي الأحداث بعد وقوعها و تكون بصيغة الماضي، أو يجعله شاهدا أو مشاركا في الأحداث، فتأتي الرّواية بصيغة الحاضر، و قد يجعله سابقا على الأحداث، فتاتي الرّواية بصيغة المستقبل ، وهناك جهات أخرى و هي الجهات الأيديولوجية و النفسية و الفلسفية، و هذه الجهات هي التي تجعل القصة رومانسية أو واقعية، أو نفسية [2].

و على هذا الأساس فالجهات تتحكم فيها عدة عوامل، منها: المكان و الزمن من جهة، و النواحي الأيديولوجية و النفسية و الفلسفية من جهة ثانية، و هذه النواحي تؤثر على صيّغ الرواية و كذلك على اتجاهاتها.

(1) ينظر، لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرّواية**، ط1، دار النشر، بيروت– لبنان، 2002م، ص ص95–96.

(2) ينظر، عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996م، ص ص 20 – 21.

3-3 - المسافة:

مثلما تؤثر مواقع العين الراصدة، و الجهات التي ترصد منها على تشكيل الصورة التي تلتقطها هذه العين، فإن المسافة التي تفصل بينها وبين العالم المصوّر لها أثر كبير أيضا، فكلما كانت المسافة التي تفصل الرّاوي عن العالم المصوّر كبيرة كان الوصف سطحيا، ويصنع سوى المفارقات، وكلما كانت المسافة قريبة برزت التفاصيل و الجزئيات و زاد التعاطف أكثر، و بالتالي كلّما قلّت المعرفة قل التعاطف، على عكس ذلك فإن بعض المشاهد إذا اقتربت منها بدت قبيحة، وإذا ابتعدت عنها قلّ قبحها [1].

مما سبق يتبين أن المسافة التي تفصل بين الراوي و العالم المصوّر تؤثر كذلك على نوع الرؤية، فقد يكون المنظر المصوّر قبيحا و الراوي بعيدا عنه، و بذلك تكون الصورة المقدمة فيها نوع من التستر عن بعض الجزئيات المشوّهة لذلك المنظر، وأما إذا كان الراوي قريبا فيكشف الستار عن المخفي و يصبح ظاهرا بصورة دقيقة تؤدي إلى بروز القبح، أما المنظر الحسن، فكلما اقترب الراوي أكثر منه بدا حسنه وازداد التعاطف معه، وكلما ابتعد قلّ التعاطف معه لاختفاء بعض الجزئيات المؤدية إلى ذلك.

و أخيرا يمكن القول أن الموقع الذي يقبع فيه الراوي، و الجهة التي يرصد منها الوقائع، و المسافة التي تفصله عن الشخصيات و الأحداث هي التي تتحكم في أنماط الرؤية.

ثانيا - تصنيفات الرؤية السردية في الرواية:

لقد قدم النقاد السرديون الغربيون و العرب اجتهادات كثيرة في تصنيفهم للرؤى السردية، و لكنهم لم يتفقوا على نموذج معين يعتمدونه في دراساتهم، و هذا راجع إلى تباين منطلقاتهم النظرية، و لكن تصوراتهم حول الرؤية السردية غالبا ما كانت مبنية على سؤالين محوريين، هما: من يرى؟ و من يتكلم؟ و سنعرض في هذا المقام عددا من هذه الاجتهادات

(1) ينظر، المرجع السابق، ص ص21-22.

في النقد الإنجليزي و الأمريكي، و النقد الألماني، و النقد الفرنسي، و النقد الروسي، و نختمها بالنقد العربي.

1- تصنيفات الرؤية السردية في النقد الغربي:

1-1- تصنيفات الرؤية السردية في النقد الإنجليزي:

يعود الفضل في تفجير قضية الراوي و مدى تأثيره في النص السردي في العصر الحديث إلى "هنري جيمس" (Henry James)، من خلال كتاباته النظرية و التطبيقية التي أثارت كوامن النظريات المتعلقة بالراوي و بزاوية الرؤية، بعدما أثارها من قبل أفلاطون، حين ميّز في كتاب "الجمهورية" بين ثلاثة أنواع من السرد، جملها في قوله: << و السرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير و تمثيل، أو كليهما معا>>[1]، و بعد "هنري جيمس"(Henry James)، أثيرت قضية زاوية الرؤية عند "بيتش"(J.Beach) و "لوبوك" (Lubbock) و غيرهما، و هذا لا ينفي وجود دراسات سابقة مثل دراسة "سيلدن ل وايت كامب" (Selden L.White Kamb) المسماة (The study of a novel) سنة 1905، حيث أفردت هذه الدراسة فصلا بصورة رسمية للقواعد الخاصة بالراوي[2].

يتبين من خلال المقدمات التي كتبها "هنري جيمس" (Henry James) بين سنتي 1907 و 1909، أنه كان مهتما بالبحث عن زاوية (Centre) أو بؤرة (Focus) لقصصه، إذ اهتدى إلى حل يتعلق بكيفية التوصيل السردي، و ذلك عن طريق تأطير الحدث المسرود في إطار معين، هذا الإطار هو الوعي الباطن لإحدى الشخصيات، و بهذا يمكن التخلص من قيد الراوي التقليدي الذي يهيمن على السرد، و استحداث أسلوب جديد يتم من خلاله عرض أفعال الشخصيات[3].

و عليه فقد انطلق "هنري جيمس"(Henry James) من ملاحظاته حول الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من علٍ، معيبا عليه دور محرّك الدمى، داعيا إلى ضرورة

(1) المرجع السابق، ص 27.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص31.

مسرحة الأحداث و عرضها بدلا من سردها، و من ثم يبرز إيثاره لأسلوب (العرض) على أسلوب (السرد).

و على هدى "هنري جيمس"(Henry James)، ميّز "لوبوك" (Lubbock) من خلال كتابه "صنعة الرّواية" (The craft of fiction) سنة 1921 بين العرض (Showing) و السرد (Telling)، حيث أكّد أنه في العرض يتم حكي القصة نفسها بنفسها، أما في السرد فيوجد راو عالم بكل شيء يتولى تقديم الأحداث[1].

لكن "بيرسي لوبوك"(Percy Lubbock) لم يقف عند حدود الوصف، بل تجاوزه إلى الحكم من المنظور الذي طرحه "هنري جيمس"، و ذلك بانحيازه إلى جانب الراوي (الممسرح)، و المدمج في القصة، و هنا عندما تروى الأحداث من خلال ذهن الشخص (الممسرح) بضمير الغائب، فإن القارئ يجد نفسه واقعا داخل القصة، و يرى الأحداث من خلال هذا الذهن في نفس الوقت الذي تجري فيه الأحداث، و من خلال ذلك يمكن استنتاج وجهات النظر كما يحدّدها "بيرسي لوبوك" (Percy Lubbock) كالتالي:

أ- في التقديم البانورامي: يكون الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه. ويلخصه للقارئ.

ب- في التقديم المشهدي: يكون الراوي غائبا، والأحداث تقدّم مباشرة للمتلقي.

ت- في اللّوحات تتركز الأحداث إمّا على ذهن الراوي أو على ذهن إحدى الشخصيات[2].

بعد ثلاثين سنة من "بيرسي لوبوك"(Percy Lubbock)؛ أي سنة 1955 لاحظ "نورمان فريدمان" (Norman Friedman) النجاح الذي حققه تصور وجهة النظر، فقد جاء بشيء من التوسع في تقسيم أنواع الرواة ؛ إذ صنفهم إلى ثمانية أنواع، و هي كالتالي:

أ- المعرفة الكلية للكاتب: حيث وجهة نظر الكاتب غير محدودة ، و لكنه في المقابل لا يتحكم فيها بشكل جيد، و تتميز وجهة النظر هاته بتدخلات الكاتب التي يمكن أن تكون ذات علاقة أو ليست لها علاقة مع الحكاية.

(1) ينظر، سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي**، ص 285.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 285- 286.

ب- المعرفة الكلية المحايدة: و هنا الكاتب لا يتدخل مباشرة، وهو يتكلم بضمير الشخص الثالث، ولكن الأحداث تقدم بالشكل الذي يراها الكاتب فيه، لا الشخصيات.

ت- الأنا كشاهد: وجهة النظر هي وجهة نظر الراوي بضمير المتكلم، إذ يختلف السارد عن الشخصية، و في هذه الحالة يرى القارئ الحكاية من نواح متغيرة.

ث- الأنا المشارك: إنها حالة الرواية بضمير المتكلم إذ يتساوى السارد والشخصية الرئيسة.

ج- المعرفة الكلية المتعددة الزوايا:إن في هذه الحالة لا يبقى أي سارد؛ لأن الحكاية تقدم كما تعاش من طرف الشخصيات؛ أي كما تنعكس في وعيهم، و هذا يستدعي بالضرورة وجود أكثر من راو.

ح- المعرفة الكلية الأحادية الزاوية: و هنا يركز الكاتب على وعي شخصية واحدة، فتقدم القصة من خلال وجهة نظرها.

خ- الصيغة الدرامية / المسرحية: و هنا لا ترى إلا أفعال الشخصيات، أما أفكارها و عواطفها فيمكن أن ترى من خلال الأقوال والأفعال.

د- عين الكاميرا: و تتميز هذه الوجهة بنقل شريحة من حياة الشخصيات من غير اختيار أو تنظيم[1].

الملاحظ لتصنيف "فريدمان"(Friedman) يكتشف أنه أكثر شمولا لوجهات النظر الممكنة في الأعمال الروائية، حتى و إن كانت الاختلافات طفيفة، كما يبرز أنه أشرك الكاتب في مسألة وجهة النظر، و لم يحملها للراوي فقط ، و خاصة مسألة المعرفة الكلية.

أما "واين بوث"(Wayne Booth) فقد أصدر عام 1961 كتابا بعنوان "بلاغة الرواية" قدم فيه نمذجة أخرى للرؤية، حيث ركز على وجهة النظر و المسافة، فكان تصنيفه على النحو التالي:

أ- الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب): و يتواجد في أية رواية، سواء أكانت سيرة ذاتية، أو كان هناك راو آخر مشارك، فإنه يوجد هناك كاتب ضمني متخف في الكواليس،

(1) ينظر، جيرار جنيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهةِّ النظر إلى التبئير**، ص 14.

و هو ليس الكاتب الإنسان، بل هو كما يقول "رولان بارث" (R. Barthes) كائن من ورق.

ب- الراوي غير المعروض (غير الممسرح): و هو الراوي الذي يشتبه و الكاتب الضمني، إذا لم يبد أن الرواية تعتمد ذلك الكاتب؛ لأنه من الضروري أن تكون هناك وساطة بيننا كقراء و أحداث القصة.

ت- الراوي المعروض (الممسرح): هي كل شخصية تتداول الحكي، و تعرض نفسها، سواء كان ذلك بضمير المتكلم المفرد أو الجمع ، ويندرج ضمن هذا النوع ثلاثة أنواع من الرواة:

- الراوي الراصد: و يعتبر بمثابة مرآة تعمل على عكس الأحداث بوضوح.
- الراوي الملاحظ (الشاهد): و هو الذي يسرد عن طريق المشهد أو التلخيص.
- الراوي المشارك: و هو الذي ينفعل و يفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات [1].

إضافة إلى تمييز "بوث" (Booth) بين الكاتب الضمني، و الراوي الممسرح و غير الممسرح، فقد ميز أيضا بين أنواع أخرى من الراوي، منها: الراوي الثقة و الراوي غير الثقة[2]، و هذا التقسيم اعتمد فيه على درجة الثقة في كلام الراوي إن كان هذا الراوي ظاهرا، أو الاطمئنان إلى موضوعية زاوية الرؤية التي ترصد منها الأحداث إن كان الراوي مستترا، و عليه فإن الراوي << يحكي الواقعة ويريد من القارئ أن يصدق ما جاء بها حقيقة أو ادّعاء أو يتمثلها لأنها تسير حسب القوانين التي يسير عليها عالم القصة، أو القوانين التي تسير عليها الحياة، إذا تطابقت رؤية الراوي هذه مع رؤية المؤلف و رؤية القارئ عدّ الراوي ثقة، و إذا لم تتطابق معها عدّ الراوي غير ثقة أو مدلّسا >> [3].

و من أجل جعل المؤلف و القارئ يثقان في الراوي، تجد هذا الأخير يستخدم وسائل كثيرة لتخييل الثقة، منها استخدام الراوي للأماكن المعروفة بأوصافها الحقيقية أو التقيد

(1) ينظر، سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص ص 291-292.

(2) ينظر، جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ص 200.

(3) عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص94.

بالتواريخ ذات الأحداث المشهورة، ثم مطابقة الأحداث المذكورة للأحداث التي وقعت بهذه الأماكن و هذه التواريخ، و المعيار الأساسي الذي اعتمده "بوث" (Booth) للوثوق من الرؤية أو تكذيبها، هو المسافة التي تفصل بين موقع الراوي و المؤلف الضمني و الشخصيات[1].

فالراوي الثقة إذًا هو الراوي الذي تتطابق رؤيته مع رؤية المؤلف االضمني و القارئ معا، أما الراوي غير الثقة هو الراوي الذي لم تتطابق رؤيته مع رؤيتهما، و الراوي يسعى دائما إلى تخييل الثقة باستخدام مختلف الوسائل.

من خلال ما تقدم يتضح أن ما ركز عليه "بوث"(Booth) هو تقييم المسافات بين الراوي و الكاتب الضمني، و الشخصيات، و من ثم يتحدّد السارد الممسرح و غير الممسرح و الثقة و غير الثقة و غيرها من أنواع الرواة.

أما "جيوفري ليتش"(Geoffrey N.Leech) و "مايكل شورت " (Michael H Short.) فقد نظرا إلى زاوية الرؤية من جانبين اثنين، الأول يتعلّق بطريقة إدراك العالم الخيالي المكون لموضوع القصة، و يطلقان عليه اسم << زاوية الرؤية الخيالية >> (Fictional Point of View)، حيث يريان أن زاوية الرؤية ليست مرتبطة ارتباطا وثيقا بظهور الراوي أو اختفائه، فقد تخلو القصة من أي قوام مستقل لذات الراوي و لا يبقى له أثر سوى هذه الزاوية، و يطلقان على هذا الراوي اسم العاكس (Reflector)؛ أي تلك المرآة التي ترتسم على صفحتها صورة الأحداث و الأفعال و الأشكال والأفكار و الأحاديث الصادرة عن الشخصيات، ثم تقدم هذه المكونات من زاوية خاصة، أما الجانب الثاني فيتعلق بالطريقة الكلامية التي يعرض بها الراوي عالمه الخيالي، و يطلقان على هذا الجانب اسم << زاوية الرؤية الخطابية أو القولية >> (The Discoursal point of view)، و تختص هذه الزاوية بما أسمياه باللّغة ذات القيمة، و تنشأ القيمة عندهما عن طريق استخدام السرد للإيحاءات التي تجعل الكلمة مليئة بالنعوت اللاّئقة و غير اللاّئقة، الأخلاقية

(1) ينظر، المرجع السابق، ص 94.

و غير الأخلاقية و غيرها[1]، و قد رسم "ليتش" (Leech) و "شورت"(Short) جدولا توضيحيا لبيان القيمة التي يمكن أن تلحق بالكلمة كما يلي[2]:

انفعالي	اجتماعي	أخلاقي
عال	عال	عال
متوسط	متوسط	متوسط
منخفض	منخفض	منخفض

فكل كلمة عندهما لا تخرج عن كونها ذات قيمة انفعالية أو اجتماعية أو أخلاقية، و هذه القيمة قد تكون مبالغ فيها، و قد تكون فاترة، و قد تكون باردة أو شبه منعدمة. مثل: << لم يكن شابا غير منظّم >> الوارد في رواية "جين أوستين"(John Austin) (Sense and sensibility)، و يمكن أن تصاغ بالطرق التالية: (كان شابا منظّما) و (كان دقيقا) و (كان كالساعة) و (لم يكن فوضويا) و (لم يكن هناك أكثر نظاما منه) و(لا تسألني عن نظامه) و غيرها[3]، فكل هذه العبارات تدل على التنظيم و لكن بدرجات مختلفة.

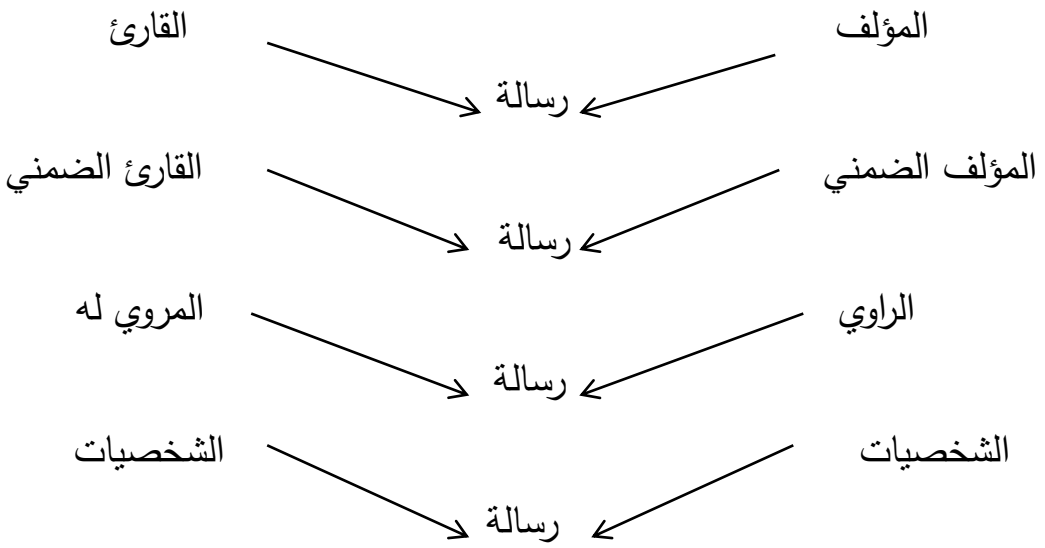
و يعتبر " ليتش"(Leech) و "شورت " (Short) الخطاب حوارا بين طرفين، تربط بينهما رسالة صادرة من مخاطِب إلى مخاطَب، أي أنّ العمل القصصي عبارة عن رسالة صادرة من المؤلف إلى القرّاء، و أن هذه الرسالة (النص) يحمل في داخله صورة لمؤلّف ضمني يوجه رسالة إلى قارئ ضمني، كما تحمل هذه الرسالة صورة لراو يوجه رسالة إلى

(1) ينظر، عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ص ص 51- 52.

(2) المرجع نفسه، ص 52.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

مروي له، و هذه الرسالة تحتوي على مجموعة من الشخصيات تخاطب نفسها أو غيرها، و الشكل التالي يوضح ذلك[1]:



لقد تطرّق " ليتش"(Leech) و "شورت " (Short) إلى المسافة التي تفصل بين موقع خطاب الراوي و خطاب الشخصيات من ناحية، و بين خطاب الراوي و خطاب المؤلف من ناحية أخرى، وعالجاها من حيث تأثير هذه المسافة على الأساليب السردية الصادرة من السارد، و قد رأيا أنّ هناك علاقة بين ظهور الراوي و المسافة التي تفصله عن الشخصيات[2]، كما تناولا السرد من حيث العلاقة بين موقع الراوي و الأسلوب السردي، و درساه من عدة زوايا، و من أهم الدراسات في هذا المجال، كتابهما "الأسلوب في القصة"(Style in fiction) الصادر سنة 1983، و قد رأيا أن السارد قد يكون وسيطا بين الشخصيات و القارئ، وقد يتيح للشخصيات الحرية الكاملة لأن تقول ما تشاء، و قد يكمّم أفواه الشخصيات و يتحدث نيابة عنها، و من ثم ميّزا بين خمسة أساليب يتم تقديم الرّواية وفقها و هي:

أ – الأسلوب الحر المباشر: حيث تأتي الأقوال و الأفكار مسوقة على لسان الشخصيات نفسها دون وساطة من أحد.

(1) ينظر، المرجع السابق، ص ص 49– 50.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 52– 53.

ب – أسلوب التقرير السردي: هو أن يتولى الراوي التعبير عن أفعال الشخصيات و أحاديثها و أفكارها، و كل ما يخصها، فيكون صوته هو الغالب.

ت – الأسلوب المباشر: حيث يتدخل الراوي بالتقديم لكلام الشخصية أو توجيهه فقط.

ث – الأسلوب غير المباشر: هنا يختلط كلام الراوي و كلام الشخصيات و إن كانت الضمائر راجعة للراوي.

ج – الأسلوب الحر غير المباشر: و هذا الأسلوب قليل في الرّوايات، حيث يتدخل الراوي في عمق كلام الشخصية المتحدثة، فلا يعرف أهو كلامه أم كلامها، لأن الخطاب خطابه، و الضمائر تعود عليه، لكن اللّغة لغتها[1].

من خلال ما تقدم يتبين أن ما يتحكّم في الأساليب السردية و تنوعها هو موقع الراوي و المسافة التي تفصله عن الشخصيات، و كذلك مدى تدخل الراوي أو ابتعاده عن القص، فكلمّا كان حاضرا و مسيطرا على الخطاب كان الأسلوب أقرب إلى التقريرية، و كلمّا ابتعد عن الشخصيات و ترك لها الحرية في التعبير عن أفكارها كان الأسلوب حرا مباشرا.

1-2- تصنيفات الرؤية السردية في النقد الأمريكي:

لقد عارض "إدوارد مورغان فورستر"(Edward Morgan Forster) ما ذهب إليه "هنري جيمس" (Henry James) و أتباعه، و ذلك في كتابه الذي يحمل عنوان "أركان الرواية" (Aspect of the novel) سنة 1927، ، حيث ذهب إلى أن الروائي العارف بكل شيء هو امتياز لا ينبغي أن يحرم منه الروائي[2]، ثم بيّن الفرق الجوهري بين الرّواية و الدراما، إذ يرى أنّه إذا كان العمل الدرامي يفترض شكلا واحدا هو استقلال الشخصيات و تعبيرها عن نفسها، فإنّ ميزة الرّواية أن الكاتب يستطيع أن يتكلّم عن الشخصيات، كما يمكن أن يؤمّن لنا الإصغاء إليها عندما تناجي أنفسها، و قد يكون مضطلعا على أحاديث الذات النفسية، و بالتالي يستطيع أن يهبط إلى أعمق الأعماق و يرمق الحس الباطن، و قد

(1) ينظر، المرجع السابق، ص ص 53 – 54.

(2) ينظر، نجاة علي، <<**الراوي في النقد الحديث**>>، مجلة **نزوى**، ع 82، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان، سلطنة عمان، أفريل 2015م، ص 145.

اقترب "فورستر"(Forster) من الفهم الدقيق لبعض القضايا التي أثارها "بيرسي لوبوك" (Percy Lubbock) و خاصة وجهة نظر الراوي[1]، إذ حدّد بوضوح نمطين أساسيين من الراوي/الكاتب[*]، كانا كالتالي:

أ – الشخص محدود المعرفة.

ب – الشخص العارف بكل شيء [2].

نلاحظ من خلال هذا التصنيف أنه يتميز بالشمولية و عدم الدقة، و ذلك لأنه تغاضى عن ذكر أشكال أخرى للراوي، قد يكون لها حضور فاعل في تقديم العالم الروائي.

أما "جاب لينتفلت" (J.Lintvelt) فقد قدم نموذجا لوجهة النظر و ذلك في كتابه "محاولة لنمذجة سردية: وجهة النظر" سنة 1981، حيث استفاد من آراء سابقيه حول وجهة النظر، و خاصة العمل الذي قام به بعض الباحثين، مثل نظرية "أوسبنسكي " (Uspenski) "بويطيقا التوليف" و عمل "ستانزل"(Stanzel) "المقامات السردية"، و نظرية "جنيت"(Genette) السردية، و الانتقادات التي وجهت إليها، فميز "لينتفلت" (Lintvelt) بين شكلين سرديين هما: براني الحكي و جواني الحكي، و من خلال كل شكل ميز بين ما أسماه بـ (الأنماط السردية)، و هي: النظمي (Auktorial)، والفعلي (Personale) و المحايد (Neutre)، حيث بحث في هذه الأنماط من خلال أربعة مستويات، و هي: المستوى الإدراكي– النفسي، و المستوى الزمني، و المستوى المكاني، و المستوى اللفظي، و هنا ركز "لينتفلت"(Lintvelt) على عمق المنظور الذي يصنفه إلى إدراك خارجي و إدراك داخلي، محدود أو غير محدود، و على هذا الأساس يختلف المنظور باختلاف الأنماط السردية الخمسة و قد كانت على الشكل التالي:

أ– الشكل السردي براني الحكي: حيث ميز فيه بين ثلاثة أنواع من المنظور:

– منظور الراوي (الناظم) و إدراكان خارجي و داخلي غير محدودي العمق.

– منظور الراوي الفاعل و إدراكان داخلي و خارجي محدودان.

---

(1) ينظر، حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص 15.

(*) لم يميز "فورستر" بين الراوي و الكاتب.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

– تبئير الكاميرا، و إدراك خارجي محدود، أما الإدراك الداخلي فمستحيل على مستوى العمق.

ب – الشكل السردي جواني الحكي: ميز فيه بين منظورين:

– منظور سردي للراوي– الشخص (الناظم) و إدراك خارجي و داخلي موسعان للراوي (الشخص).

– المنظور السردي للشخص الفاعل و إدراك خارجي و داخلي محدودان على مستوى العمق[1].

يتبين من خلال ما تقدم، أنه يوجد في الشكلين السرديين براني الحكي و جواني الحكي الراوي بجميع مستوياته المعرفية، فقد يكون واسع المعرفة، أو محدودها، أو أن تكون معرفته سطحية تماما، و بالتالي يبرز تركيزه على مدى عمق المنظور أو سطحيته.

كما اهتم " لينتفلت" (Lintvelt) من خلال كتابـــه المعنون بـــ :

(Essai de typologie narrative" le point de vue": théorie et analyse)

سنة 1981 بالنظرية السردية بصفة عامة (Narrative) و المنظور السردي بصفة خاصة، حيث كانت له مساهمة عميقة في الجدل الذي عرفته النظرية السردية في الأبحاث الفرنسية و الألمانية و الأنجلوسكسونية و الروسية و التشيكية، بل وقد وسع دائرة الأبحاث التي كانت مقتصرة على المقتضيات السردية الخيالية في النص الروائي (السارد، الشخصية، المسرود له) لتشمل المقتضيات المجردة (المؤلف المجرد، القارئ المجرد)، و الواقعية (المؤلف الحقيقي، القارئ الحقيقي)، دون إغفال إيديولوجية النص و سياقه الاجتماعي و الثقافي[2].

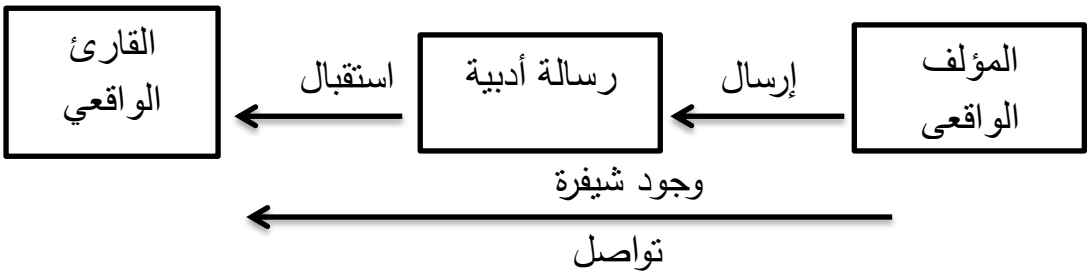
(1) ينظر،سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص ص 300–301.

(2) ينظر،جاب لينتفلت، <<**مقتضيات النص السردي الأدبي**>>، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، تر: رشيد بنحدو، ط 1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992م، ص 85.

و يقترح "لينتفلت" (Lintvelt) في كتابه المذكور أعلاه نمذجة خاصة للخطاب السردي، حيث توصل إلى أنّ النص السردي الأدبي يتسم بتفاعل دينامي بين مقتضيات مختلفة، تنحصر ضمن مقتضيات أربعة[1]، و هي:

أ – المؤلف الواقعي(Auteur concret)–القارئ الواقعي(Lecteure concret):

و هما شخصان حقيقيان، لا ينتميان إلى العمل الأدبي، بل إلى العالم الموجود بالفعل بمعزل عن العمل الأدبي، و هو العالم الواقعي الموجود فعلا، و عليه فإنه على القارئ أن يمتلك شفرة المؤلف الجمالية و الأخلاقية و الاجتماعية والإيديولوجية من أجل فك رموز الرسالة الأدبية[2].



ب – المؤلف المجرّد(Auteur abstrait)– القارئ المجرد(Lecture abstrait):

في الوقت الذي ينتج فيه المؤلف الواقعي عمله الأدبي، ينتج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته، أي الأنا الثانية له حسب (Tillotson)، أو مؤلفا مجردا حسب " شميد"(Shmid)، و كذلك صورة قارئ ضمني حسب " بوث" (Booth)، أو قارئ مجرّد، فالمؤلف المجرّد هو منتج العالم الرّوائي الذي ينتقل إلى المرسل إليه و هو القارئ المجرد، و إذا كان كلّ من المؤلّف الواقعي و القارئ الواقعي يتمتعان بوجود مجاوز للنص، فإن المؤلف المجرّد و القارئ المجرّد ينتميان إلى العمل الأدبي، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه؛ لأنهما لا يعبران عن نفسيهما بشكل مباشر، مما يعطل أي تواصل لغوي حقيقي بين المؤلف المجرّد و القارئ المجرّد، غير أنهما معا يمتلكان موقفا تأويليا أو أيديولوجيا[3]، كما يمثل المؤلّف المجرّد المعنى العميق للعمل الأدبي، أي دلالته الإجمالية، أما القارئ المجرّد

(1) ينظر، المرجع السابق ، ص 86.

(2) ينظر، المرجع نفسه ، ص 88.

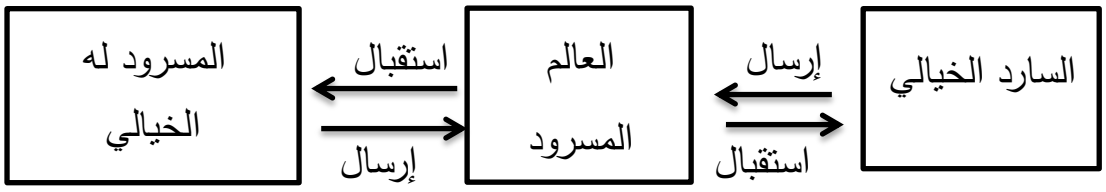
(3) ينظر، المرجع نفسه ، ص ن.

فهو صورة للمرسل إليه المفترض أي للمتلقي المثالي القادر على تحقيق المعنى الكلّي ضمن قراءة فعلية لذلك ينظر إليهما "شميد" (Shmid) على أنهما << تجسيدان للبنية الإجمالية للعمل وللتلقي المثالي لهذه البنية الإجمالية >>[1].

مما تقدم يتبين أن المؤلف المجرّد لا يتكلم حقيقة عن العالم الرّوائي؛ لأنه لا وجود جسماني له، بل نلمسه من خلال المواقف و الأساليب التي يتضمنها العمل السردي، كذلك الحال مع القارئ المجرّد الذي يتخفّى بين السطور، و يمكن تمثيل العلاقة بين المؤلف المجرد و القارئ المجرد على النحو التالي:

ت- السارد الخيالي(Narrateur Fictif)-المسرود له الخيالي(Narrataire Fictif):

هنا ينظر "لينتفلت" (Lintvelt) إلى السارد باعتباره مقتضى نموذجيا للنص السردي الأدبي، إذ يرى على غرار ما ذهب إليه "شميد"(Shmid) أنّ المؤلف المجرّد هو الذي خلق العالم الرّوائي الذي ينتمي إليه السارد الخيالي، و السارد الخيالي بدوره هو الذي ينقل العالم المسرود إلى القارئ الخيالي، إذ توجد بين السارد والمسرود له علاقة جدلية، وغالبا ما لا تبرز صورة المسرود له إلا بشكل غير مباشر بواسطة مناداة السارد له، و قد يحدث أن يتكلّم المسرود له، حيث يحاور مباشرة السارد[2]، و الشكل التالي يوضح ذلك:

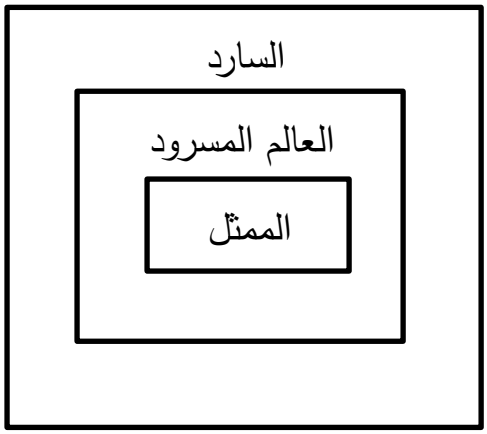


(1) ينظر، المرجع السابق ، ص 91.

(2) ينظر، المرجع نفسه ، ص 92.

ث- الممثل (أو الفاعل)(Acteure)- الممثل (أو الفاعل)(Acteure):

يفضّل "لينتفلت" (Lintvelt) نعت الشخصية الفاعلة بـ(البطل) أو (الممثل) ويعتبر ثنائية السارد و الممثل ذات طبيعة دائمة، فالسارد ينهض بوظيفة التصوير (الوظيفة السردية) وبوظيفة المراقبة (وظيفة الإدارة)، دون أن يضطلع بوظيفة الفعل، في حين يكون الممثل دوما مرصودّا لوظيفة الفعل و محروما من وظيفتي السرد والمراقبة، هذا الرأي يخالف ما ذهب إليه "لوبومير دولوزول"(Lubomir Dolezel)، حيث يعتقد أنه بإمكان إلغاء التعارض الوظيفي بين السارد و الشخصية عندما رأى أن السارد و الشخصية يمكنهما أن يتبادلا المواقع، فالوظيفة الأساسية للسارد يمكن أن تكون وظيفة ثانوية للشخصية و الوظيفة الأساسية للشخصية يمكن أن تكون وظيفة ثانوية للسارد[1]، و الشكل التالي يوضح رؤية "لينتفلت"(Lintvelt):



و قصد توضيح العلاقات المذكورة سابقا، قدم "لينتفلت" (Lintvelt) ترسيمة مستوحاة من ترسيمة "شميد"(Shmid) ، و هي على النحو التالي[2]:

(1) ينظر، المرجع السابق، ص ص 95-96.

(2) المرجع نفسه، ص 97.

1-3- تصنيفات الرؤية السردية في النقد الألماني:

لقد تأثر "فرانز كارل ستانزل"(Franz Karl Stanzel) بالنقد الأنجلو سكسوني، حيث قرأ كثيرا لـ"بوث" (Booth)، و أورد ثلاثة أنماط نموذجية في تصنيفه للمحكيات، توضح مظاهر و صيّغ التخييل بهيمنة أحد الشكلين للسرد: القول أو العرض[1]، و هذه الأنماط التي قدّمها سنة 1955، كانت انطلاقا من حديثه عن المنظور و الصوت، و كذلك الدور الذي يتكلف به الراوي في إرسال القصة أو ما أسماه بـ(الطبيعة الوسطية)، هذا الوسيط يطلق عليه مصطلح (المقام السردي)[2]، و هي كالتالي:

أ- Die Auktoriale erz ahlsituation (الراوي الناظم): و تتميز هذه الوضعية بحضور سارد شخصي، يعبّر عن وجوده من خلال التدخلات، و التعليقات، و هذا الوسيط يتموضع على العتبة التي تفصل عالم الرواية المتخيل عن واقع الكاتب و القارئ، و الصيغة المهيمنة هنا هي السرد الإخباري.

(1) ينظر، جيرار جينيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ص 25.

(2) ينظر، سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص 290.

ب- Die erz ahlsituation (الراوي الفاعل/ الراصد): و تختلف هذه الوضعية السردية عن سابقتها، بكون السارد هنا شخصية من شخصيات الحكاية.

ت- Die personal erz ahlsituation (الراوي المتكلم): حيث يبدو و كأنّ السارد اختفى نهائيا خلف شخصياته التي تحمل قناعه، إذ يتوهم القارئ أنّه يرى ما يعرض من أحداث من خلال وعي شخصية، أو عدّة شخصيات مساهمة في الحكاية، و الصيغة السردية المهيمنة هنا هي العرض المشهدي[1].

ما يلاحظ على تصنيفات "ستانزل"(Stanzel) أنّه يتقاطع مع تصنيف "فريدمان" (Friedman)؛ كما يتشابه مع تصنيف "لينتفلت" (Lintvelt)، كما سيتقاطع مع تصنيف " بويون"(pouillon) في وجود ثلاثة أنواع من الرؤى.

أما "برتيل رومبرك"(Bertil Romberg) فقد تبنى تنميط "ستانزل" (Stanzel) و أضاف إليه تنميطا رابعا و هو الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي، و ذلك عام 1963 ، فكان تنميطه كالتالي:

أ - حكاية ذات مؤلف عليم.

ب - حكاية ذات وجهة نظر.

ت - حكاية بضمير المتكلم.

ث - حكاية موضوعيــة[2].

فالتنميط الرابع يقصد به مسرحة الحكاية، بعرض أفعال و أقوال الشخصيات المشاركة و ليس أفكارها و مشاعرها.

1-4- تصنيفات الرؤية السردية في النقد الفرنسي:

لقد حاول "جون بويون"(Jean Pouillon) اختزال ما سماه بـ (الرؤيات) اختزالا دقيقا، إذ حصرها في ثلاث رؤيات، حيث كان لتصنيفه هذا الأثر الكبير على التصنيفات

(1) ينظر، المرجع السابق، ص 25.

(2) ينظر، جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: محمد معتصم و آخرين، ط 2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997م ، ص200.

التي تلته، و يعتبر كتابه " الزمن و الرواية " الذي نشر في سنة 1946 من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام و التكامل[1]، حيث أكد على الترابط الوثيق بين الرواية و علم النفس، و أنماط الرؤية عنده كانت على النحو التالي:

أ – الرؤية "مع": إن الرؤية هنا تصبح نفس رؤية الشخصية المركزية، و هي الشخصية التي نرى من خلالها الشخصيات الأخرى، و معها نعيش الأحداث المروية.

ب – الرؤية من الخلف: فالكاتب ينفصل عن الشخصية، ليس من أجل رؤيتها من الخارج، و لكن من أجل رؤية موضوعية و مباشرة لحياة شخصياته النفسية، و الراوي في هذه الرؤية ليس خلف شخصياته فحسب و لكنه فوقهم كإله دائم الحضور، و يسيّر بمشيئته قصة حياتهم.

ت – الرؤية من الخارج: و الخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ ماديا، و هو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية و الفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه[2].

الملاحظ لتصنيف "جون بويون"(J. Pouillon) للرؤى السردية يجده يتسم بنوع من الشمول و عدم التفصيل؛ لأنه ركز اهتمامه على الرؤى الأساسية فقط.

و في سنة 1966 قام "تزفيتان تودوروف"(Tzvetan .Todorov): بالتمييز بين الحكي كقصة و كخطاب، و من خلال موازاته بين الجملة و الخطاب على مستوى التحليل، بين إمكانية تحليل الخطاب السردي من جهة الزمن و الصيغة و الجهة كمقولات للحكي، حيث اعتبر جهات الحكي دالة على الرؤية أو النظر، و هي الطريقة التي تدرك بواسطتها القصة عن طريق الراوي، و ذلك في علاقته بالمتلقي[3].

لقد احتفظ " ت. تودوروف" (T .Todorov) بتصنيفات "ج. بويون"(J. Pouillon) مع بعض التعديلات الطفيفة، فكان تنميطه لمظاهر السرد وفق ثلاثة أصناف:

أ – السارد > الشخصية الرّوائية: و في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصيات الرّوائية.

---

(1) ينظر، سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص 287.

(2)ينظر، المرجع نفسه، ص ص 289– 290.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 292–293.

ب – السارد = الشخصية الرّوائية: و في هذه الحالة يعرف السارد مقدار ما تعرف الشخصية الرّوائية، و لا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الرّوائية.

ت – السارد < الشخصية: و في هذه الحالة يعرف السارد أقل ممّا تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية، و قد يصف لنا ما يراه و ما يسمعه لا أكثر[1].

و بالتالي يكون " ت. تودوروف" (T .Todorov) قد قدم تصنيفا ثلاثيا لأنماط الرؤية، باعتبارها الأشكال البارزة و الأكثر انتشارا في النصوص السردية.

أما "جيرار جنيت" (G. Genette) فقد قدّم تسمية أشمل للرؤية السردية و هي " التبئير "؛ لأنّه أخذ بعين الاعتبار معطيات الصيغة و الصوت معا، لذلك فهو يرى تصنيفا ثلاثيا مثل "ج. بويون" (J.pouillon) و "ت. تودوروف" (T .Todorov) [2].

إن مصطلح التبئير الذي تبناه "جنيت" (G. Genette) يتجاوب مع تعبير "كلينث بروكس"(C. Brooks) و "روبرت بن وارين"(R. P.Warren) "البؤرة السردية" (focus of narration) الذي طرحاه سنة 1943، حيث قدما تنميطا رباعي الأطراف كما هو مبين في الجدول التالي[3]:

	تحليل داخلي للأحداث	ملاحظة خارجية للأحداث
سارد شخصية في القصة	1–الشخصية الرئيسية تحكي قصتها.	2–شخصية ثانوية تحكي قصة الشخصية الرئيسية.
سارد ليس شخصية في القصة	4–المؤلف المحلّل أو العليم يحكي القصة.	3–المؤلف ملاحظ يحكي القصة.

(1) ينظر، تزفيتان تودوروف،<< **مقولات السرد الأدبي**>>، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد**، ص ص 58– 59.

(2) ينظر، جيرار جنيت، **خطاب الحكاية** ، ص201.

(3) ينظر، المرجع نفسه ، ص198 –199.

و يبدو أنّ الحد العمودي الفاصل هو الذي يهم (وجهة النظر) الداخلية و الخارجية، بينما ينصب الحد الأفقي الفاصل على الصوت، أي هوية السارد.

أما الأنماط الثلاثة حسب "جنيت" (Genette) فهي كالتالي:

أ- الحكاية ذات التبئير الصفر (الحكاية غير المبأرة): و هذا النمط تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما، حيث يكون صوت الراوي العليم هو المسيطر على السرد.

ب – الحكاية ذات التبئير الداخلي: و ينقسم هذا النمط إلى قسمين:

- تبئير داخلي ثابت: حيث يمر كل شيء من خلال شخصية واحدة.
- تبئير داخلي متغيّر: حيث تكون الشخصية البؤرية متغيّرة.
- تبئير داخلي متعدّد: و ذلك كما في الرّوايات الترسلية التي يمكن فيها التصدي للحدث الواحد مرات عدّة حسب وجهة نظر شخصيات مترسلة عدة.

ت – الحكاية ذات التبئير الخارجي: و هي التي يتصرّف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه و التي تدفع بالتكتم إلى حدّ الإلغاز[1].

و يرى "ج. جنيت" (G. Genette) أنهّ ليس من الضرّوري التحيّز لتبئير معيّن على مدى حكاية بأكملها، بل على قسم سردي محدّد قد يطول أو يقصر، كما يرى أنّ التبئير الداخلي لا يحقّق تحقيقا تامّا إلاّ في الحكاية ذات (المونولوج الداخلي)، و قد أبرز "رولان بارث"(Roland Barthes) مقياسه الأدنى في تعريفه لما يسميه بالصيغة الشخصية للحكاية، و مضمون هذا المقياس هو إمكان إعادة كتابة القسم السردي قيد الدرس بضمير المتكلّم – إن لم يسبق أن كتب به – دون أن تتسبب هذه العملية في إحداث أي تغيير آخر للخطاب، سوى تبديل ضمائر الشخص النحوية بالذات[2].

و الملاحظ لتصنيف "جنيت"(G. Genette) يرى أنه كان أشمل و أدق، و هذا بفضل تركيزه على الصيغة السردية و الصوت معا.

(1) ينظر، المرجع السابق، ص ص 201– 203.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 204.

1-5- تصنيفات الرؤية السردية في النقد الروسي:

يعد الشكلاني الروسي "بوريس توماشفسكي"(Boris.Tomachevski): أوّل من ميّز بين نمطين من السرد، الأول هو(السرد الموضوعي) و الثاني هو(السرد الذاتي)، و ذلك في مقاله " نظرية الأغراض" سنة 1923 ضمن كتاب "نظرية المنهج الشكلي"، و معناهما كالتالي:

أ- السرد الموضوعي: حيث يكون فيه السارد مطّلعا على كل شيء، حتى على الأفكار السرية للأبطال، ويكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخّل ليفسر الأحداث، و إنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، أو ربما كما يستنبطها من أذهان الأبطال، و سمي هذا النوع من السرد موضوعيا؛ لأنه يترك الحرية للقارئ كي يفسّر ما يحكى له ويؤوله، ويجسّد هذا النوع في الروايات الواقعية.

ب- السرد الذاتي: و فيه نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي، و لا تقدّم الأحداث فيه إلاّ من زاوية نظر الراوي، فهو الذي يخبرنا، كما أنّه يعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ، و يدعوه إلى الاعتقاد به، و تجسد هذا الأسلوب الروايات الرومانسية، و الروايات ذات البطل الإشكالي[1].

هذا التقسيم الثنائي لأساليب السرد، عُدّ بمثابة الأساس الذي بُنيت عليه الدراسات حول الرؤية السردية فيما بعد، حيث قام النقاد ببعض الإضافات، حسب التغييرات التي استطاعوا استكشافها داخل الروايات، لكنهم لم يستغنوا عن هذا التقسيم.

و في مطلع السبعينات، طرح السوفياتي "بوريس أوسبنسكي" (Boris Uspenski): في كتابه "نظرية الصياغة" سنة 1970، وجهة نظره، بطريقة جديدة، من خلال دراسته الموسومة بـ(بويطيقا التوليف)، حيث سعى إلى معاينة المواقع التي يحتلها المؤلف، من خلال أربعة منظورات، هي:

(1) ينظر، محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، ص ص 94- 95.

أ- المنظور الإيديولوجي: و هو منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيّا، و هو يتخلّل كل أجزاء العمل الأدبي، حيث يقوم الراوي في الرواية الكلاسيكية و الواقعية خاصة بالتعليق على الأحداث و تقييمها، و عندما خفت صوت الراوي أثناء الدعوات الجديدة لانتفاء شخصية الكاتب، لجأ الكتاب إلى أساليب أكثر مهارة لكي يوحوا للقارئ بهذه القيم، من بينها ترك بعض القيم للشخصيات و القارئ لتتفاعل فيما بينها، عن طريق التأويل[1].

و يؤكد "أوسبنسكي" (Uspenski) على أنه يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه، كما يجب أن ينسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل نفسه لا إلى مؤلفه، سواء وافقه في الواقع أو خالفه[2]، و الناقد هنا يشير إلى استبعاد فكرة أنّ جميع القيم و الرؤى المختلفة للعالم هي بالضرورة وجهة نظر الكاتب، بل يرى أن تلك القيم صادرة من داخل العمل الأدبي ذاته، أي من الرواة أنفسهم سواء أكانوا شخصيات فاعلين، أو مجرّد أصوات؛ لأنه يمكن أن نجد في الرّواية الواحدة قيم مختلفة حسب وجهات نظر مختلفة.

ب- المنظور النفسي: هذا المنظور حسب "أوسبنسكي" (Uspenski) نوعان:

- منظور موضوعي: و تكون الأحداث و الشخصيات فيه مروية من منظور الراوي.
- المنظور الذاتي: يقدّم الأحداث و الشخصيات من منظور ذاتي، أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشاركة في الحدث، حيث أن كل من هذين المنظورين يمكن أن يكون خارجيا أو داخليا[3]، كما يمكن أن يتداخل المنظوران معا.

فالمنظور النفسي تقدم بواسطته الأحداث و الشخصيات من وجهتي نظر مختلفتين، سواء من طرف الراوي، أو من طرف الشخصيات، المهم أن يتعلق بالجانب النفسي للراوي، مهما كان نوعه.

ت- المنظور التعبيري: هو الأسلوب الذي تعبّر الشخصية من خلاله عن نفسها، و بما أنّ القص يقوم على راو يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، و وصف الأماكن، و تقديم الشخصيات، و نقل كلامها، و التعبير عن أفكارها و مشاعرها، فإن هناك علاقة دينامية بين

(1) ينظر، محمد عزام، المرجع السابق، ص 97 .
(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 98.
(3) ينظر، المرجع نفسه ، ص 100.

كلام الشخصية المنقول و كلام الراوي الناقل، و هذه العلاقة متداخلة، فقد ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيره، و قد يصبغه بصبغته الخاصة و ينتج عن ذلك مستويان مختلفان للمنظور التعبيري:

الحوار: و يعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية.

السرد: و يعتبر أبعد الصيغ إلى منظور الشخصية[1].

و قد أطلق الأسلوبيان " ليتش"(Leech) و "شورت " (Short) على الأسلوب التعبيري الأول اسم الأسلوب الحر المباشر، و ذلك حين ينقل الراوي كلام غيره كما هو، و على الأسلوب التعبيري الثاني اسم أسلوب التقرير السردي، و ذلك إذا ساقه بأسلوبه الخاص.

ث- المنظور الزماني و المكاني: يحدّد الموقع الزماني و المكاني للراوي استنادا إلى القصة و شخصياتها، و يقسّم أيضا إلى داخلي وخارجي[2]، و في هذه الحالة يعاين موقع الراوي بالنسبة للقصة، فقد يكون داخل القصة مشاركا فيها، أو خارج القصة غير مشارك فيها، كما قد يكون منظوره سابق للأحداث فتكون الرواية بصيغة المستقبل فيتنبأ بما سيحدث مستقبلا، أو يروي بعد وقوع الأحداث فتكون الرواية بصيغة الماضي، أو مواكبا للأحداث فتكون الرّواية بصيغة الحاضر.

2- تصنيفات الرؤية السردية في النقد العربي:

لقد تبنت " سيزا قاسم" في كتابها " بناء الرواية، دراسة مقارنة في <<ثلاثية>> نجيب محفوظ " الصادر سنة 1984، التنميط الذي قدمه الناقد السوفياتي "أوسبنسكي" (B.Uspenski) في السبعينات، و قد صرحت بذلك في الفصل الثالث الخاص بالمنظور الروائي، حيث قالت: << اعتمدنا في هذا الفصل على تقسيم الناقد الروسي بوريس أوسبنسكي الذي ميز بين مستويات المنظور في البناء القصصي وقدم لكل مستوى في فصل

(1) ينظر، المرجع السابق ، ص 100.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 101.

مستقل في كتابه الذي أشرنا إليه آنفا. فيقسم مستويات المنظور إلى أربعة: المستوى الإيديولوجي و المستوى النفسي، و مستوى الزمان و المكان و المستوى التعبيري >>[1].

و عليه كانت دراستها للمنظور الروائي في ثلاثية "نجيب محفوظ" على النحو التالي:

أ- المنظور الإيديولوجي.

ب- المنظور النفسي.

ت- المنظور التعبيري.

ث- المنظور الزماني و المكاني.

و لقد اعتمدت "سيزا قاسم "على تصنيف "أوسبنسكي"(B.Uspenski) دون غيره؛ لأنها ترى أن نظرية المنظور القصصي لم تكتمل إلا على يديه في كتابه " نظرية الصياغة: بناء النص الفني و نوعية الشكل الفني " الصادر سنة 1970[2] ، رغم أنه قد تناولها الكثير من الباحثين بالتنظير و التحليل و التطبيق من قبل.

أما "سعيد يقطين" فقد ركز في تحديد الرؤية السردية على (المتكلم) كـ(صوت) من جهة و كـ(موقع) من خلاله يتم الكلام، أو الرؤية، أو هما معا من جهة ثانية، مستفيدا بالدرجة الأولى من طروحات "جنيت"(Genette)، و"لينتفلت"(Lintvelt)، و" تودوروف " (Todorov) و آخرين ، و يبرز ذلك من خلال كتابه " تحليل الخطاب الروائي " الذي صدرت طبعته الأولى سنة 1989؛ حيث انطلق من التميز بين ما سماه " لينتفلت" (Lintvelt) بـ (الشكل السردي)، الذي يرصد فيه العلاقة بين الراوي و القصة، فميّز بين شكلين أساسيين:

- الراوي براني الحكي: و هو الراوي غير المشارك في القصة.
- الراوي جواني الحكي: و هو الراوي المشارك في القصة التي يحكيها.

و في الشكلين السابقين رصد العلاقة العامة بين الراوي و القصة، فالشكل السردي الأول برّاني الحكي، يضم الصوتين:

---

(1) سيزا قاسم، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في <<ثلاثية>> نجيب محفوظ)**، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، 2004م، ص 188.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 182-183.

أ – خارج الحكي، و هو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، و من الخارج، و هو ما سماه "لينتفلت" (Lintvelt) بالناظم الخارجي.

ب – داخل الحكي، و هو الذي يحكي قصة غير مشارك فيها، و لكن من خلال شخصية تظل بينهما مسافة، و هو الناظم الداخلي[1].

أما الشكل السردي الثاني جواني الحكي، فيضم صوتين أيضا و هما:

ت – داخل الحكي: و فيه تمارس الشخصيات الحكي، و هو ما يسمى الفاعل الداخلي.

ث – الحكي الذاتي: و فيه تمارس الحكي شخصية مركزية و هو الفاعل الذاتي[2].

و يمكن تلخيص علاقة الشكل بالصوت كما يلي:

- براني الحكي: الناظم الخارجي. / الناظم الداخلي.
- جوّاني الحكي: الفاعل الداخلي. / الفاعل الذاتي.

و هكذا يخلص "سعيد يقطين" إلى الرؤيات السردية التالة:

- رؤية برانية خارجية: و هي تقابل عند "جنيت" التبئير الصفر.
- رؤية برانية داخلية: و هي تقابل عند "جنيت" التبئير الخارجي.
- رؤية جوانية داخلية: و تقابلان عند "جنيت" التبئير الداخلي[3].
- رؤية جوانية ذاتية:

يتبين من خلال محاولة "سعيد يقطين" لتحديد الرؤية السردية، أنه ركّز على العلاقة بين الراوي و القصة، فنتج عن ذلك الشكل السردي براني الحكي و الشكل السردي جواني

(1) ينظر، سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الرّوائي**، ص 308 –309.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 310.

(3) المرجع نفسه، ص 311.

الحكي، ثم حدّد الرؤية أكثر بعلاقة الشكل السردي بالصوت فنتج عن ذلك الناظم الخارجي و الناظم الداخلي بالنسبة إلى الشكل السردي البراني، و الفاعل الداخلي و الفاعل الذاتي بالنسبة إلى الشكل السردي الجواني، و خلص في النهاية إلى أربعة أنواع من الرؤى: رؤية برانية خارجية، و رؤية برانية داخلية، و رؤية جوانية داخلية، و رؤية جوانية ذاتية.

لقد رأى "سعيد يقطين" من خلال رصد تطور مفهوم الرؤية تدريجيا في الكتابات النقدية مروره بمرحلتين أساسيتين، الأولى بدأت مع النقد الأنجلو أمريكي مند بداية القرن العشرين و استمرت حتى أواخر الستينات، و خلالها احتل مركز الصدارة في تحليل الخطاب، و تبدأ المرحلة الثانية في بداية السبعينات، مع التصور الذي توّج بظهور (السرديات) كاختصاص متكامل، واتخذ موقعه المتميز ضمن هذا الاختصاص وفق الإجراءات العلمية التي تم الانتهاء إليها ، و القول أنّ المصطلح مرّ بمرحلتين هذا لا ينفي وجود تداخل بين المرحلتين، لأن (السرديات) تمّ انطلاقا من تطوير المشاريع السردية السابقة وإغنائها على ما تمت مراكماته في مجال الخطاب السردي و النظريات اللسانية بوجه عام[1].

أما "صلاح فضل" فقد اعتمد في كتابه "النظرية البنائية في النقد الأدبي"، الذي أصدره عام 1978 التقسيم الثلاثي للرؤية السردية، حيث أتى على الشكل التالي:

أ – الرؤية المجاوزة: و هي النوع من الرؤية التي لا تملك الشخصيات من خلالها الحرية في التصرف، كما لا تملك دون الراوي سرّا، و لا تعرف مصيرها، فالراوي يعرف كل الحقائق المتعلقة بشخصياته، ابتداء من رغباتهم اللاّشعورية الدفينة، إلى أقدارهم المحتومة، و ما يدور في خلد كل منهم عن نفسه و عن الأخرين.

ب – الرؤية المصاحبة: و هي الرؤية التي لا تتجاوز فيها معرفة الراوي مقدار معرفة الشخصيات، فهو مثلهم لا يستطيع أن يقدم شرحا لا يعرفونه للأحداث، بل يسايرهم دائما، و يمكن أن نلاحظ هنا تعدّدا في المراتب، فربّما حكيت القصة بضمير المتكلّم، أو بضمير الغائب، لكنها تحافظ دائما على أن تقدم رؤية شخصية منها للأحداث، و من جهة أخرى

(1) ينظر، المرجع السابق، ص 284.

يستطيع الراوي أن يحكي قصة من منظور عدد من الشخصيات، و أن ينتقل من شخصية إلى أخرى بطريقة منتظمة أو عفوية.

ت – الرؤية الخارجية: و هي التي لا يعرف فيها الراوي الأحداث مثل أية شخصية من شخصياته، بل أقل منها دائما، فيصف ما يمكن رؤيته أو سماعه دون أن يدخل إلى وعي أو يتعمّق في ضمير، لكن هذه النزعة الحسية الخالصة لا تعدو أن تكون مزعما أدبيا، إذ أنها لو طبقت حرفيا لاستعصى على القارئ فهم القصة، و هي تستفيد من بعض حيل التكنيك السينمائي، في المشاهد الذكية الغنية عن التعليق أو التأويل، و عمل << مونتاج>> محايد لها، و هي أقل أنواع الكتابة المعاصرة بالمقارنة مع الحالتين السابقتين، إذ أنها لم تستخدم إلاّ في أدب القرن العشرين[1].

ما يلاحظ على تصنيف صلاح فضل أنه اعتمد التقسيم الثلاثي للرؤية السردية على غرار ما فعل "ت. تودوروف" (T .Todorov)، و "ج. بويون" (J. Pouillon)، بل و حتى مفاهيم هذه الأنواع من الرؤية كانت متشابهة جدا إلى ما ذهبا إليه، خاصة من حيث درجة تدخل الراوي في سيرورة العمل الرّوائي، إلا أن مصطلحاته كانت أكثر دقة.

من خلال ما تقدم حول أنماط الرؤية، يتبين أن ما يتحكّم في تنوعها هو مدى تدخل الراوي أو ابتعاده عن القص، أو انتمائه إلى الحكاية أو عدم انتمائه إليها، فكلمّا كان مسيطرا على الخطاب و علا صوته كان الأسلوب أقرب إلى التقريرية، و غلبت الرؤية من الخلف أو ما يماثلها من التسميات، و كلمّا ترك الحرية للشخصيات في التعبير عن أفكارها، خفَتَ صوته، و كان الأسلوب مباشرا أو حرا مباشرا، و غلبت الرؤية " مع " أو ما يوازيها من التسميات، و كلما رصد الراوي تصرفات الشخصيات من بعيد و ركز على الوصف الخارجي لها، و للفضاء الذي يحتويها غلبت الرؤية من الخارج أو ما يساويها من المصطلحات.

و نظرا للعلاقة الوثيقة بين الراوي و الرؤية السردية بجميع أنماطها، سيتم التعريف بالراوي، و التطرق لعلاقته بالروائي، ثم بالشخصيات، و أخيرا بآلية السرد.

(1) ينظر، صلاح فضل، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط 1، دار الشروق، القاهرة، 1978م، ص 291 –292.

ثالثا- الراوي و وظائفه و علاقاته:

1- مفهوم الراوي:

هو أحد عناصر المبنى الحكائي، و هو إحدى الشخصيات التخييلية، غير أنه يتميز بمسؤوليات جعلته شخصية نوعية ذات تأثير على عناصر المبنى الحكائي من جهة، وعلى مكونات السرد من جهة ثانية، و كما بينت الأبحاث و الدراسات فإن الراوي تقع عليه مسؤولية كبرى في تحديد آلية السرد، باعتباره المسؤول الأول عن توصيل السرد إلى المتلقي[1].

و الراوي أيضا: << هو الصوت الخفيّ الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه >>[2]؛ و هذا راجع لكونه لا يظهر في أية صورة من صور الشخصيات القصصية الفاعلة؛ لأنه << أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص، قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عملـه، إذ يأخذ على عاتقـه سرد الحوادث و وصـف الأمـاكن و تقديم الشخصّيات، و نقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، فهو الشّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقّية أم متخيلة، و هو مسؤول أيضا عما ينتظم المروي من مستويات فنية كالحذف، و الاسترجاع، و الاستباق، و الرسائل، و المذكرات، و التداعيات >>[3].

يتبين مما تقدّم، أن الرّاوي هو ذلك الصوت الذي يوكلّه الرّوائي لسرد أو عرض تجربته القصصية حقيقية كانت أم متخيلة، لذلك فهو قناع يتخفّى من ورائه الرّوائي كي يحمّله مسؤولية ما يريد إيصاله للمتلقي، فيتم بواسطته تقديم الأحداث، و الشخصيات،

---

(1) ينظر، سحر شبيب، <<**البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية**>>، مجلة: **دراسات في اللغة وآدابها**، العدد 14، سوريا، 2013م، ص 109.

(2) عبدالله إبراهيم، **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1992م، ص 61.

(3) سيزا قاسم، **بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)**، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص 131، نقلا عن: محمد صالح المشاعلة، **الرؤية السردية ومكوناتها في تجربة سناء شعلان القصصية**، رسالة ماجيستر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشرق الأوسط، 2014م، ص ص 40، 41.

و الأماكن، و التعبير عن المشاعر، و خلخلة الزمن، و حذف بعض الأحداث، و التصريح بأخرى.

فالراوي قد يكون واحدا من شخوص القصة، و قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، و يسمح له بالحركة في زمان و مكان أكثر اتساعا من زمانها و مكانها، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال و الأقوال و الأفكار التي تدير دفّة العالم الخيالي المصوّر، و تدفعه نحو الصراع و التطور، فإن الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كلّه من زاوية معيّنة ثم وضعه في إطار خاص، و لكن ليس معنى ذلك أن الراوي لا يشارك في إدارة دفّة الأحداث في القصة، فقد يكون واحدا من الشخوص الفاعلة داخل العالم القصصي، غير أن الراوي في صورته النقية الخالصة – في درجة الصفر – و هو الراوي المثالي، ليس هو المؤلّف أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلّف داخل النص، فقد يتفق مع موقفه و قد يختلف، و هو أكثر مرونة و أوسع مجالا؛ لأنه قد يتعدّد في النص الواحد و قد يتنوع و قد يتطور حسب الصورة التي يقتضيها العمل القصصي، فالراوي إذًا غير الشخصية و غير المؤلف، بل هو موقع أو دور أو وظيفة أو سلطة يجعلها الكاتب في صورة إنسان أو في صورة أي شيء آخر له وعيّ إنساني[1].

فالراوي لا يكون دائما مسيطرا على الأحداث و الشخصيات، و ليست مهمته فقط تقديم العالم القصصي دون أن يشارك فيه، فقد يكون حاضرا داخله كشخصية من الشخصيات تصارع و تتطوّر، و قد تتعدد أشكاله و تختلف.

و أيّا ما كانت الصورة التي يظهر فيها الراوي، فيمكن النظر إليه على أنه أداة أو تقنية يستخدمها القاص من أجل تقديم العالم المصوّر، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل، أو ذاكرة، أو وعيا إنسانيا مدركا، و من ثمّ يتحوّل العالم القصصي من كونه حياة إلى كونه تجربة، أو خبرة إنسانية مسجّلة تسجيلا يعتمد على اللّغة و معطياتها، فالراوي إذًا أداة للإدراك و الوعي، و أداة للعرض، بالإضافة إلى كونه ذاتا لها مقوماتها الشخصية، التي تؤثر على طريقة الإدراك و على طريقة العرض، و هو بذلك يقف

(1) ينظر، عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ص ص 17 – 18.

في المنطقة التي تفصل بين المؤلف و الشخصيات، و المنطقة التي تفصل بين القارئ و النص، و المنطقة التي تفصل بين العالم الفنّي المسجّل في النص، و الصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص[1].

و أخيرا يمكن التوصل إلى أن الراوي هو إحدى التقنيات المستخدمة من طرف الروائي لتقديم العالم المصوّر، من خلال وعي إنساني معيّن، له تأثير على طريقة العرض، كما يتموقع بمواقع مختلفة، فتارة يحول بين المؤلف و الشخصيات، و تارة ثانية بين القارئ و النص، و بالتالي تنتج عن ذلك صور جديدة للعالم المصوّر، كما يقوم الراوي بوظائف عديدة، أهمها ما ذكرها "جيرار جنيت" (G.Genette) في كتابه "خطاب الحكاية".

2- وظائف الراوي:

للرّاوي وظائف متعدّدة، تبرز من خلال الخطاب السردي، و قد جملها "جيرار جنيت" (G.Genette) في وظائف تقريبا كما وزّع "رومان ياكوبسون" (Roman Jakobson) وظائف اللّغة، و ذلك حسب مختلف مظاهر الحكاية التي ترتبط بها، و هي كالتالي:

2-1 - الوظيفة السردية المحضة:

تتعلق هذه الوظيفة بالمظهر الأول و هو القصة، حيث لا يمكن لأيّ سارد أن يحيد عنها و إلا فقد صفة السارد، و دوره يتحدد بها[2].

2-2- وظيفة الإدارة:

تتعلق هذه الوظيفة بالمظهر الثاني وهو النص السردي ، الذي يمكن أن يرجع إليه السارد في خطاب لساني واصف نوعا ما، حيث يبرز تمفصلات الخطاب اللّساني الواصف

(1) ينظر، المرجع السابق، 18.

(2) ينظر، جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ص 264.

وصلاته و تعالقاته أي تنظيمه الداخلي، و<<منظّمات>> الخطاب هذه كان يسميها "جورج بلن"(Georges Blin) << تعليمات الإدارة>>[1].

2-3- وظيفة التواصل:

تتعلق هذه الوظيفة بالمظهر الثالث و هو الوضع السردي نفسه، الذي محّركاه هما المسرود له (الحاضر أو الغائب أو الضمني) و السارد نفسه، فتوجّه السارد إلى المسرود له، و اهتمامه بإقامة صلة به، بل حوار معه يذكرّ بالوظيفة <<الانتباهية>>(التحقق من الاتصال)، والوظيفة <<الندائية >>(التأثير في المرسل إليه)عند "ياكبسون"(Jakobson) [2].

2-4- وظيفة البيّنة أو الشهادة (الوظيفة التوثيقية):

هذه الوظيفة تماثل الوظيفة التي سمّاها "رومان ياكوبسون"(R.Jakobson) بـالوظيفة <<الانفعالية>>، تلك التي تتناول مشاركة السارد في القصة التي يرويها، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها، و هي علاقة عاطفية حقّا، لكنّها أخلاقية و فكرية، يمكن أن تتخذ شكل شهادة، كما هو الشأن عندما يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه هذه الحادثة[3].

2-5- الوظيفة الأيدولوجية:

و تظهر من خلال تدخّلات السارد المباشرة وغير المباشرة عن طريق التعليق و التفسير و التعليل، أو الوعظ[4].

و لا يشترط تواجد هذه الوظائف مجتمعة كلها في نص سردي واحد، كما قد تطغى إحدى هذه الوظائف على الوظائف الأخرى، إلاّ أن ذلك لا يقصي بقية الوظائف، بل تكون بدرجات متفاوتة؛ لأنه لا يمكن أن نتحاشى أيّا منها، بل يكون وجودها بشكل نسبيّ.

(1) ينظر، المرجع السابق ، ص 264.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ص 264 – 265.

(3) ينظر، المرجع نفسه ، ص 265 .

(4) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

3 – علاقات الراوي:

كشفت الدراسات النقدية عن العلاقات التي تربط بين شخصية الراوي و عناصر البناء الرّوائي، و بينت أنها علاقات متشعبة و متشابكة مع الأدوار التي تؤديها العناصر في المبنى الحكائي، و هي ذات تأثير فاعل في خلق السرد، و في الصياغة النهائية له بوصفه منتجا فنّيا، و قد استأثرت هذه القضايا باهتمام النقّاد و الباحثين وتداولتها المناهج النقدية من وجهات نظر متعدّدة، تسعى إلى تعريفها و توصيفها في مقولات خاصة، و توصّلت إلى أنّ الراوي يشكل محورا أساسيا، تتمركز حوله الإشكاليات المتعلقة بخصائص السرد، فسعت الأبحاث إلى الكشف عن النظم التي تتآلف ضمنها عناصر السرد و مكوّنات الخطاب، في علاقات لها سمات خاصة، و من اجتماعها ينسج المبدع فنّا اسمه الرواية[1].

3-1 – علاقة الراوي بالرّوائي:

يرتبط الراوي بالرّوائي بعلاقة خاصة تبدو معقدة ومتشابكة في كثير من الأحيان، فالرّوائي يعمد إلى اختيار إحدى الشخصيات لتقوم بعملية السرد، و يسند إليها مسؤولية تتفرّد بها عن بقية شخصيات الرّواية، و هذا ما يوّطد الصلة بين (السارد الرّوائي) و (السارد الراوي)، و لهذا سعت الدراسات إلى إيجاد حدود تفصل بين الراوي و الرّوائي صانع العمل الفنّي، فالكاتب بوصفه شخصا من الواقع قام بإنتاج شخصية الراوي ليكون جزءا من منتج فنّي تخييلي، يجب على الكاتب الابتعاد عنه، ليمنحه الحرية من أجل توصيل رسالة الكاتب، دون أن يشعر المتلقي أنها شخصية مقيّدة، أو هناك من يفرض عليها تصرفاتها و تحركاتها، أو يحيك أفكارها، أو يكشف مكنونات نفسها من دون إرادتها، و حينها تفقد الشخصية مصداقيتها، و يشعر القارئ أنها شخصية خشبية تحركها أصابع مؤلف، ليفرض رؤيته على بقية الشخصيات و على المتلقي نفسه[2]، فالروائي إذا هو الذي قام بخلق شخصية الراوي لتنوب عنه في عملية الحكي، فقد يجعلها مسيطرة على الحكي و قد يعتق الشخصيات الأخرى من هيمنته.

---

(1) ينظر، سحر شبيب، <<**البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية**>>، ص 107.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 110.

و يمكن للراوي أن يندمج و الروائي في النص التاريخي، و السيرة الذاتية الحقيقية، و أدب الرحلة، فالراوي/الروائي هو الذي يروي الأحداث التي شهدها أو سمع عنها، و هو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها، أو كما يراها في زمن الكتابة[1].

و ينفصل الراوي عن الروائي في النصوص المتخيّلة التي تروي أحداثا لم يشهدها الرّوائي/الكاتب، أو التي خالف فيها ما شاهده في ترتيب الوقائع أو الأسباب، أو النتائج، أو الأماكن، أو أسماء المشاركين فيها، أو علاقاتهم، أو أحاديثهم، فحين تقدّم الرواية الحدث المتخيّل بدل الحقيقي لا يعود للرّوائي الحق في روايته – كي لا يصبح كاذبا – فتروي الحدث شخصية خيالية هي الراوي، وأوضح ما يكون الفصل بين الراوي و الرّوائي في الرّوايات التي يتعدّد فيها الرّواة فيما الكاتب واحد لا يتغيّر[2].

من خلال ما تقدّم يتبين أن الرّوائي هو الذي يخلق الراوي، ومن ثم يجب أن لا يسيطر عليه، و يترك له الحرية بغية توصيل الرسالة التي يرمي تبليغها، خاصة إذا تعلّق الأمر بالنصوص المتخيّلة، فالراوي منفصل في هذه الحالة عن الرّوائي كونه شخصية من ورق، أما إذا تعلّق الأمر بالأحداث الحقيقية فيمكن للراوي و الرّوائي أن يندمجا.

3-2- علاقة الراوي بشخصيات الرّواية:

أما فيما يخص علاقة الراوي بالشخصيات الأخرى في الرّواية، فتحدّدها علاقة الرّوائي بالراوي الذي يمنحه في كثير من الرّوايات بعض سلطته، فيسمح له بالتدخل السّافر في سلوك الشخصيات و اختراق أفكارها، و كشف أسرارها، كما يسمح له بالتدخل في سيرورة أحداث الرّواية و التعليق عليها، و تجسّد الرّوايات الكلاسيكية هذا النوع من العلاقة بين شخصية الراوي و الشخصيات الأخرى في الرّواية، و قد تنبّه الرّوائيون إلى هذا الشرك الخطير، و استطاعت الرّوايات الحديثة في معظمها تحرير الراوي و علاقاته من سيطرة المؤلفين، فالكاتب (السارد الأصل) هو شخص في الواقع، و يجب أن يبقى خارج العالم التخييلي في الرّواية، و عليه حين يختار شخصية الراوي المفوّضة بالسرد أن يعتقها ويبتعد

(1) ينظر، لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص 95.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

عنها محمّلا إياها مسؤولية اتخاذ الزاوية التي تنظر منها إلى المشهد الرّوائي، و أن ترسم أسلوب علاقاتها مع شخصيات الرّواية[1].

فعلاقة الراوي بالشخصيات مقترنة بعلاقة الروائي بالراوي، فإن منحه كامل السلطة سيطر على الشخصيات، سواء تعلق الأمر بالناحية الخارجية أو الداخلية لها، و إن حرره اختار لنفسه زاوية معينة لرؤية المشهد الروائي، و قد يترك الشخصيات تعبر عما يختلجها، و من ثم تتنوع أساليب تقديم العالم الروائي بين الإخبار و العرض.

3-3 – علاقة الراوي بآلية السرد:

أما فيما يخص علاقة الرّاوي بآلية السرد فلا يمكن تحديدها إلا ضمن النظام السردي العام القائم على المبنى السردي ذاته بكل عناصره و مكوناته، ولا يمكن الكشف عنها أو تحديدها إلاّ من خلال دراسة البنية السردية، التي ستقودنا بالضرورة إلى تحليل الخطاب السردي بوصفه نثرا سرديا متفرّدا بخصائص نوعية تقوم على أسس علمية، و لم ترتكز دراسة البنية السردية إلى نوع من الاستقرار إلاّ بعد أن توضّحت مقولة (الرؤية السردية)، التي انبثقت عنها مجموعة من المصطلحات: (الصوت – الصيغة – المسافة – التبئير – وجهة النظر – زوايا الرؤية) و غيرها من المصطلحات التي سعت لتمكين علم السرد بوصفه نظاما تأليفيا، له آلية عمل، تستدعيها البنية السردية[2].

و آلية السرد هي التقنية التي يستخدمها الرّوائي لتقديم عالمه القصصي، و هذه التقنية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالرّاوي باعتباره الشخصية المفوضة من طرف الرّوائي لعرض هذا العالم، لذلك فآلية السرد تختلف وتتنوع باختلاف الموقع الذي يحتله الراوي، و المسافة التي تفصله عن الشخصيات، و الجهة التي يرصد منها الأحداث، و من ثم تتنوع أساليب تقديم العالم الروائي بين الإخبار بجميع طرقه و العرض بجميع تمظهراته، و بالتالي تتنوع و تتعدد الرؤى السردية.

(1) ينظر، سحر شبيب، المرجع السابق ، ص ص110– 111.

(2) ينظر، المرجع نفسه، ص 111

و سوف نتخذ الأنواع الثلاثة من الرؤية التي اقترحها "جون بويون"(J. Pouillon) و هي: (الرؤية من الخلف) ، و (الرؤية " مع ")، و (الرؤية من الخارج) لمقاربة رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح"، مع الاستعانة ببعض تصنيفات المنظرين التي استدعت الدراسة لاستحضارها تماشيا مع طبيعة نص الرواية .

الفصل الثاني: مقاربة تطبيقية للرؤى السردية في رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح"

أوّلا- الرؤية من الخلف (vision par derrière)

1- مفهوم الرؤية من الخلف

1-1 – الراوي العليم المنقّح

1-2 – الراوي العليم المحايد

ثانيا- الرؤية "مع"(vision avec)

1 – مفهوم الرؤية "مع"

1-1 – الراوي المشارك المفرد

1-2 – الراوي المشارك المتغير

1-3 – الراوي المشارك المتعدد

ثالثا- الرؤية من الخارج (Vision du Dehors)

1- مفهوم الرؤية من الخارج

1-1- الراوي الخارجي المستقل

1-2- الراوي المشاهد

شهدت الكتابة النسائية الجزائرية نضجا كبيرا شمل الهيكل و المضمون، و قد تجلى من خلال شمولها لمختلف مستويات بناء الرواية، مسايرة في ذلك الكتابة الذكورية، و من بين هذه المستويات بنية الرؤية السردية، ونص "لخضر" لـ"ياسمينة صالح" من بين النصوص الروائية التي تباينت فيها الرؤى، مشكلة في ذلك تفاعلا سرديا بين بنيات النص المختلفة، من شخصيات، و زمن، و مكان، و هذا ما ستوضحه هذه المقاربة التطبيقية.

أوّلا- الرؤية من الخلف (vision par derrière) في رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح" :

1- مفهوم الرؤية من الخلف:

و هي الرؤية التي يكون السارد فيها أكثر معرفة من الشخصية الروائية، فيعرف كل شيء عن شخصيات عالمه بما في ذلك أعماقها النفسية، مخترقا الحواجز كيفما كانت طبيعتها، كأن ينتقل في الزمن و المكان دون صعوبة، و يرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها و ما يوجد خارجها، أو يشق قلوب الشخصيات و يغوص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع و أعمق الخلجات، تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها، إنها بالنسبة له كتاب مفتوح، يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها[1]، كل هذا بغرض تزويد المتلقي بكل جزئيات العالم الروائي الذي يهيمن عليه بشكل مطلق و كأنه إله، ويستعمل هذا النوع من الرؤية غالبا في السرد الكلاسيكي، و يفترض أن تحكى الروايات ضمن هذا النوع بضمير الغائب.

و لقد تعرض هذا النوع من الرؤية إلى النقد من طرف بعض النقاد من بينهم "هنري جيمس"،(Henry James) إذ يرى أنّ هذا القص << أدى إلى التفكك و عدم التناسق. حيث أن الانتقال المفاجئ من مكان إلى مكان أو من زمان إلى زمان أو من شخصية إلى شخصية دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محدّدة تكون نتيجته التشتت و عدم

(1) ينظر، سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص ص 185_ 186.

الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرّواية و لذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها >> [1].

و في هذا النوع من الرؤية يبرز راويان عليمان، أحدهما يتدخل بواسطة التفسير و التحليل، و التعليل و إصدار الأحكام أثناء تقديم العالم الرّوائي، و الثاني يشترك مع الأول في الإخبار عن الوقائع و الأفكار و المكنونات غير أنه يقف موقفا حياديا اتجاه الوقائع فقد يفسر و يحلل و لكن يترك الحكم للقارئ ، و هذان النوعان هما: <<الراوي العليم المنقّح، و الراوي العليم المحايد>>* .

1-1- الراوي العليم المنقِّح:

هو الراوي الذي يحول بين القرّاء والعالم الرّوائي، فلا يرون إلا ما يريد لهم أن يروه و لا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه، و في هذه الحالة تقدم الأحداث من زاوية نظره فهو يخبر بها و يعطيها تأويلا معّينا يفرضه على القارئ ، بل و يحمله على الاعتقاد به، تلك التأويلات باستطاعتها أن تؤثر على كيفية تلقي الحكاية ،أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم مصائرها، فهي مخلوقات محدودة العلم و الخبرة، أما الراوي فهو القوة الخارقة التي تكشف أمامها الحجب، وقد ربط النقاد بين الديكتاتورية وظهور الراوي العليم الخبير بكل شيء، كما رأى البعض أن ظهوره كان نتيجة التأثر بالكتب المقدسة، التي تعتمد على هذا النوع من الرؤية العليمة بالظواهر و البواطن و المصائر، حيث تظهر الشخصيات على أنها كائنات ضعيفة جاهلة[2].

هذا النوع من الرواة حين يطغى على العمل القصصي يكون ظاهرا، إلى درجة طغيان صوته على أصوات الشخصيات، فهو << يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، فليس لشخصياته الرّوائية أسرار(...) و قد يتجلى تفوق السارد علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرّواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها)، و إما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد (و ذلك مالا تستطيعه أي

(1) المرجع السابق، ص 186.

* هذان المصطلحان استعملا من طرف "عبد الرحيم الكردي "في كتابه "الراوي و النص القصصي".

(2) ينظر ، محمد عزّام، **شعرية الخطاب السردي(دراسة)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص90 .

من هذه الشخصيات)، وإما في مجرّد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها >>[1]، فهذا النوع من الرواة كالإله الذي يعلم ما تسره و ما تعلنه الشخصيات الروائية حتى من وراء الجدران، و في أمكنة مختلفة، كما بإمكانه العودة إلى ماضي الشخصيات، والتطلع لمعرفة مستقبلها، يعلم ما يؤرقها و ما يفرحها، فهو بإمكانه سبر أغوارها ومكنوناتها.

يظهر الراوي العليم من خلال سيادة ضمير الغائب "هو"؛ إذ لا يشارك في أحداث القصة، إنما هو مجّرد وسيط ناقل لها فقط، لذا يتخذ موقعا خلفها، و قد بين "ج. جنيت" (G. Genette) أن سبب اختيار الرّوائي للرّاوي ليس اختيارا بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين، و هذان الموقفان السرديان هما: جعل القصة ترويها إما إحدى شخصياتها، و إما سارد غريب عن هذه القصة [2]، و من أهم الوظائف التي يقوم بها وظيفة السرد المحضة ، و كذلك الوظيفة الأيديولوجية ، التي تظهر من خلال تدخلات السارد المباشرة و غير المباشرة عن طريق التعليق و التفسير و التعليل ،إضافة إلى الوظيفة التواصلية، التي يسعى من ورائها إلى التأثير في المروي له .

1-1-1 - الراوي العليم المنقِّح و الشخصيات:

تعد الشخصية الروائية من أهم عناصر العمل الروائي، و قد اختلف الباحثون في تعريفها، فهي حسب "رولان بارث"(Roland Barthes) كائن من ورق، كما أنها نتاج عمل تأليفي، أما "ت. تودوروف"(T.Todorov) فاعتبرها قضية لسانية، غير أن "فيليب هامون" (Philippe Hamon) يرى أنها تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، و هذا يعني أنها مفهوم تخييلي و ليس لها وجود واقعي، تدل عليه التعابير المستخدمة في الرواية[3]، و للراوي علاقة وثيقة بالشخصية القصصية.

إن الراوي في رواية "لخضر" غريب عن القصة التي يرويها، فهو راو خارج الحكاية و لا ينتمي إليها؛ حيث يراقب الأحداث من عل و يعلم ما تتحدث به أنفس الشخصيات سرّا، فيعمل على تعرية الشخصية و قراءتها من الداخل، و ما يؤكد ذلك أنه يعلم ما قال السائق

(1) تزفيتان تودوروف، <<**مقولات السرد الأدبي**>>، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ص 58.

(2) ينظر، جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ص254.

(3) ينظر، محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، ص 11.

بينه و بين نفسه عن حالة الهدوء المفاجئة التي كان عليها الجنرال "لخضر" ، بل و يعلم حتى ما قاله الخدم و كل من رآه ، بعد ما عرفوه بالتوتر و الانفعال و الكلام الحاد ، فهو على دراية بما يجول في أنفس عدة شخصيات دفعة واحدة ، و هذا المقطع السردي يبين ذلك:<< يا إلاهي ! ما الذي حدث للسيد ؟! قالها السائق بينه و بين نفسه، كما قالها الخدم بينهم و بين أنفسهم، كل من رآه اليوم قالها في سره.. ما الذي حدث؟ كان هادئا..! لم يكن هدوؤه مفتعلا هذه المرة.. لأول مرّة يبدو هادئا عن قناعة و ليس عن واجب >>[1]، فالراوي هنا لا يكتفي بالإعلان عما قالته الشخصيات في سرها، بل تعدى ذلك إلى إبداء رأيه حول تصرف "لخضر" الهادئ، حيث بيّن أن هدوءه ذلك لم يكن مفتعلا بل عن قناعة منه، و كأنّه هو لخضر نفسه، أو ربّما لخضر نفسه لا يعلم إن كان مقتنعا بتصرفه أم لا.

كما يعلم عن كيفية حصول "السكرتير" على عمل في مكتب الجنرال "لخضر"، و الذي يصرّح أن عمله في المكتب لم يكن نابعا عن رغبة منه، بل كان محض صدفة ظفر بها بائس فقير، و في نفس الوقت يعلن عن رأي والد "السكرتير" فيما يخص حصول ولده على هذا العمل الذي يعتبره نعمة من عند الله، كما تبدو مساندته لرأي الوالد، إضافة إلى تصريحه بعمل الوالد كساعي بريد في وزارة الدفاع، و علمه بالنصائح التي كان يقدمها الوالد لولده، إذ يقول:

<< لم يأتي السكرتير للعمل في هذا المكتب عن رغبة، وحدها الصدفة من حملته إلى هنا، فأن يشتغل شاب فقير وبائس سكرتيرا في مكتب الجنرال لهو عطاء يهبه الله لشخص ما.. إنها النعمة التي لا يجوز التبطّر عليها كما يقول والده الذي صار يفتخر به لأنه يعمل في مكتب الجنرال! لم يكن والده سوى الساعي الذي عاش حياته بين أجنحة وزارة الدفاع حاملا البريد من مكتب إلى آخر كان يقول له: << البسطاء و التافهون هم أكثر الناس علما بكل ما يجري في كواليس الوزارة يا بني، ولكن أهم درس يجب أن تتعلمه هو أن تخفي لسانك داخل فمك، بحيث لا يحق لك فتحه إلا لتقول: << حاضر >>>> >>[2].

(1) ياسمينة صالح ، **لخضر**، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2010 ، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص13.

هذا الراوي العليم المنقح يمكن أن يطلق عليه اسم الراوي الناقد أو الراوي المعلم الواعظ، فهو لا يكتفي بنقل الحدث بأسلوبه الخاص بل يتدخل لإبداء رأيه و شعوره، و تلك دعوة للالتزام بذلك الحدث أو النفور منه[1]، فبالإضافة إلى التحليل و التفسير يقوم بتقييم المواقف و تقويمها، و هنا تبدو الوظيفة الأيديولوجية للسارد جلية .

لقد عاد الراوي العليم المنقح إلى ماضي "لخضر " أيام كان تلميذا ، فأخبر عن فشله في الدراسة، ذلك الفشل الذي يعتبره سببا في العلاقة المتوترة بينه و بين والده، الذي لم يكن بمقدوره شراء الأدوات المدرسية لولده، فـ<< كان يعتقد من الأول أنّه لم يكن يستحق السعادة لأنه لم يفلح في الدراسة. فشله فتح هوّة سحيقة بينه و بين أبيه الذي أعتبره فاشلا بامتياز، مع أنّ والده لم يكن قادرا على مصاريف الكتب و الدفاتر التي كان يعايره بفشله فيها >>[2]، و هنا تظهر قدرة الراوي من خلال تحكمه في الزمن، حيث يعود إلى ماضي الشخصيات، و يروي الأحداث عنها، وعما فعلته وما قالته، و كأن له ألة الزمن التي تنقله وقتما يشاء إلى أي زمن يريد، فهو لم يعرفنا فقط بوالد "لخضر"، بل حتى بحادثة وفاة أمّه مبينا سبب وفاتها، حيث حمّل الوالد المسؤولية الكاملة ؛ لأنه كان يراها شاحبة، و يسمع أنينها، رغم ذلك لم يحرك ساكنا، و كأنه يدعو القارئ للتحامل على والده، << فقد توفيت أمّه و هي تضع أخته الصغرى إلى الحياة كان في العاشرة من عمره عندما ماتت أمه بعد أسبوع من الولادة العصيبة، ماتت بسبب نقص في الرعاية، كان يسمع أنينها ليلا، و يرى في الصباح شحوبها و جفاف صدرها من الحليب يومها طلب من أبيه أن يفعل شيئا، لكنّه تفاجأ به ينهال عليه بالضرب صارخا فيه >>[3]، ففي هذه الحالة تصبح الزاوية التي يرى من خلالها الراوي أحداث القصة قريبة جدا من زاوية المؤلف، إلى درجة التباس الراوي بالمؤلف، حيث يصعب التفريق بين صوتيهما و رؤيتيهما[4].

فبعدما انتقل إلى طفولة "لخضر" البائسة، و وصف الحالة المزرية التي كان يعيشها و أهله، راح يتولى مهمة التعبير عن أوجاعه و ألامه بسبب عمله مثل أبيه حمّالا في

(1) ينظر، عبد الرحيم الكردي ، **الراوي و النص القصصي** ، دار النشر للجامعات ، القاهرة ،ط2، 1996م، ص،109.

(2) ياسمينة صالح، **لخضر**، ص19.

(3) المصدر نفسه، ص20.

(4) ينظر، عبد الرحيم الكردي ، **المرجع السابق**، ص،109.

الميناء، فهذا الراوي له حرية التنقل بين الأمكنة من المنزل إلى الميناء إلى أماكن أخرى، فلا حواجز تعيق طريقه و كأن عمله مقصور على مراقبة الشخصيات، ليبين لنا مدى مقت لخضر لمهنته تلك التي وظفه فيها والده، حيث اعتبرها أحد أسباب ابتعاده عنه من جهة، كما كانت السبب في حياة الغبن الذي عاش فيه، و يظهر ذلك حين << شعر أنه يكره هذه المهنة لأنها السبب في كل الغبن الذي ترعرع فيه، وأنّ والده لم يضمه قط إلى صدره، لم تكن له ذراعان ليضمه بهما بعد ساعات مميتة كان يقضيها في حمل الأكياس على ظهره ذهابا وإيابا >>[1]، فما زاد الوصف عمقا، استعماله للصورة الكنائية "لم تكن له ذراعان ليضمه"، و التي تدل على الإرهاق و الضعف اللذين أصابا ذراعي والده فأفقداهما حركاتهما، و أصبحا كأنهما غير موجودتين، و من خلال هذا التصوير يتبين أن الراوي يحاول خلق نوع من التعاطف مع والد "لخضر" بعدما صوره سابقا كوحش قاسي القلب، و هنا تبرز الوظيفة التواصلية، التي يطمح السارد منم خلالها إلى التأثير في المروي له.

ثم ينتقل الراوي العليم المنقح إلى الإخبار عمّا كان يحلم به "لخضر" في صغره، و هو الهروب من البيت، و عند كبره فكر في الهروب من الوطن بأكمله، فهو يعرف حلمه و كأنه دخل إلى قلبه، و كان يلازمه في طفولته و شبابه، ذلك الحلم الذي أرّق معظم شباب الوطن، أملا في الحصول على حياة أفضل من وراء البحار إن كتب لهم العيش و استطاعوا عبور البحر بأمان عبر سفن (الحراقة)، كما بين الأسباب التي جعلت "لخضر" لم يستطع فعل ذلك فقال:

> << قبل سنة، حلم بغربة يختارها عن قناعة كخيار وحيد بالنسبة إليه، في طفولته كان يحلم بالهرب من البيت، و عندما كبر قليلا صار يفكّر في الهرب من البلاد كلّها، مع ذلك عجز عن الهرب؛ لأنه طوال عام ظل يثبت لرئيسه أنه هنا ليعمل، وظل يثبت لوالده أنه يستحق الثقة، و لبقية العمال أنّه يستحق الاحترام >>[2].

و تظل هيمنة الراوي العليم المنقح على مجريات السرد قائمة، حتى عندما أصبح "لخضر" يعمل حارسا في مستودع تابع لـ"سي فاروق " شقيق الكولونيل "فيصل"، فراح

(1) ياسمينة صالح، **لخضر** ، ص30.

(2) المصدر نفسه، ص35.

يكشف عن حالة الرعب التي تملكت "لخضر"، حين دفعه فضوله إلى فتح أحد الصناديق أثناء مداومته الليلية في الحراسة، و كأنه كان معه بين جدران المستودع، أو ربما رفع السقف ليرى ما يجري بداخله، حيث وجد الصندوق مملوءا بالأسلحة، فلم يعرف كيف يتصرف، لكن الراوي أخذ على عاتقه مسؤولية التعبير عن الموقف الحرج الذي وقع فيه، و ما يجب فعله للخروج من الورطة، و قد تجلى ذلك في المقطع التالي: << فجأة خانته شجاعته و تحوّل المشهد كلّه إلى لحظات من الرعب و العرق الذي تصبب من كل جسمه .. كان عليه أن يفكر في شيء يطرد به ذلك الخوف اللّعين، حاول أن يعيد القفل كما كان ولكن(...) لم ينتبه و هو يضع المسدّس المحشو بالرصاص تحت سترته الجلدية السوداء.. >>[1]، و في مثل هذا الموقف يأتي تدخل الراوي في صورة أسلوب تقريري مبسط، أو في صورة بعض المواعظ المباشرة [2].

كما أخبر الراوي العليم المنقح عن تورط "لخضر" في أعمال لم يخطط لها، كما لا يمكنه تجنبها، أو عدم القيام بها؛ لأنّه وقع تحت سلطة من هم أكبر منه، فأصبح ينفذ كل ما يؤمر به، يقوم بمهام لم يكن راضيا عنها، لكن الضرورة أجبرته على ذلك، و يظهر ذلك حين أمره الضابط "جعفر" بالذهاب معه حينها<< لم يفهم لخضر إلى أين، لكنه تبعه مطبقا للأمر، كان يشعر أنه يكره المهمات التي يقودها ذلك الدموي، الذي يهرب دائما تاركا الرجال يكملون العملية (...) تمنى لو يقدر على السؤال لكنّه تراجع(...) كان واضحا أنها عملية اغتيال جديدة، وككل العمليات الدقيقة التي يشارك فيها لخضر لم يكن عليه أن يسأل>> [3]، فمن خلال ما تقدم يتبين أن "لخضر" إنسان مغلوب على أمره، أما "جعفر" فإنه إنسان مستغل و انتهازي، يحقق مصالحه على حساب غيره، و وصف الراوي له بالدموي يحيل إلى أبشع عمليات الإجرام التي يمكن تصوّرها، أو قد لا يمكن تصورها على الإطلاق.

ولم تقتصر معرفة الراوي العليم المنقح المسيطر على مجريات الأحداث عما يحدث للشخصية الرئيسية "لخضر"، فقد تعدت إلى شخصيات أخرى، تلك الشخصيات التي تعد العمود الفقري للدولة داخل الرواية، إذ عمل على تعريتها و كشف الحجب عن أعمالها

(1) المصدر السابق، ص112.

(2) ينظر، عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ص،109.

(3) ياسمينة صالح، **لخضر** ، ص256.

الشنيعة أمام القارئ، و أظهرها على أنّها المسؤولة على اشتعال نار الفتن التي حدثت في فترة الإرهاب، و ذلك من خلال توزيع الأسلحة من طرف القادة الكبار المنتمين لهيكل الدولة، و محاولة استعادتها من جديد لأغراض معيّنة، و ها هو يخبر عن سيرورة السلاح المباع من طرف الكولونيل "فيصل" إلى رجال تابعين لرجل الأعمال الثري "سي عنتر"، إذ قال:

<< فقد كانا صديقين عاديين، يتبادلان المصالح و الأشياء التي يتبادلها شخص عسكري مع شخص مدني ثري (...) كان الكولونيل يبيع السلاح لأشخاص يدفعون ثمنه من أموال << سي عنتر>>، الذي بدوره يوزع الأسلحة على من يحتاجونها في المناطق المشتعلة داخل البلاد، ليعود السي فيصل لاستعادة السلاح كلما أمر بتدخل الجيش بشكل رسمي في عمليات تمشيط كان القصد منها استعادة السلاح، و التخلص من أولئك الذين يستعملونه ضد سي فيصل و ضد سي عنتر على حد سواء ! >>[1].

كان الراوي يعلم بحالة الرعب و الذهول التي أصابت الشخصيات المقربة من الصحفي "سي الباهي " و الآثار السلبية التي خلفتها الفجيعة إثر عملية الإجرام الشنيعة التي نفذت في حقه ؛ حيث أخبر بجريمة قطع رأسه محاولا تصوير حالة الاغتيال في أبشع مظاهرها، كما كان يعلم اشتراك "لخضر" في الجريمة بالرغم من عدم اقتناعه بما يفعل إلا أنه استمر في ذلك، و هذا الأمر قد يجعل القارئ يتخذ موقفا اتجاهه، لأن الراوي أسقط على "لخضر" دور الذي يمارس فعل التعزية، و كأنها صنعة و ليست واجبا شرعيا، فقال:

<< كان المشهد مروّعا للجميع، و لسي الطيب الذي انهار تماما بعدها و قد أصيب بشلل نصفي، بينما غرقت نجاة في حزن عميق على أبيها، و على صديقه الذي كانت تعتبره والدها الثاني مثلما كان يعتبرها ابنته التي لم ينجبها ! و كان لخضر يمارس دور المعزي الذي يرى أن من واجبه الحضور لرفع معنويات المحبطين ! >>[2].

فقد أخبر الراوي عن تلك الحوادث المأساوية التي تخبطت فيها البلد والأثر الذي تركته في نفوس الشخصيات، حين أصبح الموت لا يفرق بين البسطاء و المذنبين

(1) المصدر السابق ، ص122.

(2) المصدر نفسه ، ص249

و الصغار و الكبار، و النساء و الرجال، فعمّت فوضى عارمة، فلا يستطيع أحد أن يفرّق بين القاتل و الضحية، و بين الظالم و المظلوم.

1-1-2 – الراوي العليم المنقِّح و المكان:

يعد المكان من أهم العناصر الفنية المكونة للسرد الروائي؛ لأنه لا شخصيات تقوم بأدوارها، و لا أحداث تقع في الفراغ، و في رواية "لخضر" نجد أن الراوي العليم المنقح له دراية بما يحدث في أماكن مختلفة، فهو يعلم ما يحدث داخل الجامعة من توترات، و ما يحدث خارجها من بوادر فتن و حرب أهلية بين الإسلاميين و التيارات الأخرى، كما يعرف الكثير عن علاقة الدولة بما يحدث، وذلك حين قال:<< كانت الامتحانات في أوجها و قد هدأت التوترات داخل الجامعة لتنفجر خارجها، فقد بدأت الصحف تتكلمّ عن بوادر حرب أهلية بين الإسلاميين الذين كان واضحا أنهم بدأوا في التنظيم فيما بينهم، و بين تيارات أخرى كانت ترى في صمت الدولة أمام تصاعد التشدد الديني تواطؤا غير معلن >>[1]، و هنا نكتشف أن الراوي العليم يتحرك في مساحة أكبر من الشخصيات، كما يحاول أن يحمّل الدولة وزر ما يحدث بسبب صمتها، و عدم تدخلها لحسم الصراع القائم في البلاد.

كما يتجلى علم الراوي الواسع بما يحدث في الأحياء التي يتجمع فيها الفقراء، و الأحياء الراقية، حين قارن بينها من حيث نسبة المجازر و الجرائم التي تحدث في الأحياء الفقيرة دون أن تمس الأحياء الراقية، و كأنه حاضر في تلك الأحياء على حد سواء، فهذا الراوي له الحق في إصدار الأحكام الجازمة ، دون أن يترك الحرية للقارئ للحكم على المواقف من خلال الأحداث، إذ يقول: << كان الموت يختار الفقراء دون غيرهم، فلم يحدث أن وقعت مجزرة أو جريمة في الأحياء الراقية التي ينام سكانها ملء الجفون و العيون، مقتنعين أن الموت لن يقترب منهم لأنّ ثمة حرّاسا يحرسون أحلامهم إلى أن يأتي الصباح >> [2] ، فعبارة << فلم يحدث >> في قوله المذكور سابقا تجزم جزما قاطعا بعدم حدوث مجازر في الأحياء الراقية.

(1) المصدر السابق، ص240.

(2) المصدر نفسه، ص259.

من خلال تتبع آثار الراوي العليم المنقح يتبين أنه ينتشر على مدى صفحات الرواية؛ حيث تدخل في أحداثها بالتفسير و التحليل و الإعلان عن مواقفه المختلفة ، مساهما في التلاعب بالزمن ، إذ بدأ الأحداث من الحاضر ثم اتجه إلى الماضي، و استمر في تقديمها بالكيفية التي رآها مناسبة ، و كأن الشخصيات مجرد دمى يحركها كيفما يشاء و وقتما يشاء و في الأماكن التي يموقعها فيها، سواء أكانت هذه الشخصيات رئيسية أم ثانوية، و أن العالم القصصي لا يعدو أن يكون عجينة مرنة يسهل تشكيلها وفق الهيكل الذي يناسب معرفته .

1-2- الراوي العليم المحايد:

يكون الراوي العليم المحايد في القصة ظاهرا، وعالما بكل شيء، غير أنّه سلبي لا موقف له، ولا رأي، بل هو مجرد ناقل للأحداث و محلّل لها، يشبه العالم الموضوعي المتجرّد من العواطف والميول، يقصّ هذا الراوي ما حدث ثم يترك القارئ بعد ذلك يحكم بنفسه، ويصل إلى الحقيقة من خلال الأحداث نفسها وليس من خلال أسلوب الراوي، ويسود هذا النوع من الراوي في الروايات التي تقع في مرحلة وسطى بين الراوي العليم المنقح و الراوي الخفي الذي يترك الحرية للشخصيات نفسها تقول ما تراه ، أو تحس به، أو تفعله، أو الراوي الظاهر الذي يبدو كأنه أقل علما من الشخصيات نفسها [1]، و بالتالي يحتاج الروائي إلى كثير من المهارة كي ينجح في خلق راو بارع، ينوب عنه في سرد الأحداث، حتى لا ينفضح تورّطه في توجيه الحكي و السيطرة على حركة الشخصيات، فهو راو خارج الحكاية أيضا ولا ينتمي إليها، فهو براني الحكي على حد تعبير " يقطين" ، و غيري القصة حسب "ج. جنيت"(G. Genette).

يظهر الراوي العليم المحايد من خلال سيادة ضمير الغائب "هو"، و هذا يعني اصطلاحا أنه راو غير حاضر، لكن الروائي و بالرغم من اتخاذه هذه الصفة (عدم الحضور) يتدخل في سرده (يروي من الداخل)، و هو أمر يحمل القارئ على التساؤل: كيف يمكن لراو غير حاضر أن يروي من الداخل؟ لا بد إذا من تبرير فني يخوله الظهور أمام

(1) ينظر، عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ص115.

القارئ بمظهر العارف [1]، فالراوي العليم بمثابة قناع يتخفى من ورائه الروائي لسرد عالمه الروائي، ويكون حضوره بارزا كصوت و ليس كذات؛ إذ لا يمكن إدراكه إدراكا حسيا؛ لأنه لا وجود فيزيائي له .

1-2-1 - الراوي العليم المحايد و الشخصيات:

في رواية "لخضر" يوجد الراوي العليم المحايد في مواضع عدة ، فهو راو غير مشارك في الأحداث، بل تولى حكاية قصة الشخصية الرئيسية "لخضر"، إلا أنه لم يهمل بقية الشخصيات ؛ حيث بدأها عندما صار "لخضر" جنرالا، و ها هنا يخبر عمّا فعله عندما طلب من سكرتيره إحضار أحد الملفات، فقال:

<< ظل ينظر إلى الصورة مدققا في كل تقاطيعها كمن يبحث عن شيء ما. تماما كما فعل أمس.. لكنّ أمس لم يطلب هذا الملف بالتحديد، بل طلب مجموعة من الملفات أراد الاطلاع عليها كما يفعل عندما يرغب في تصفح تفاصيل المنتسبين الجدد إلى الوزارة، وجد نفسه فجأة أمام هذا الملف الذي أصابه بالصدمة، ثم الذهول، وظل ينظر إلى الصورة التي لم يقدر على تصفح غيرها.. صورة شخص لا يعرفه.. لم يره.. لم يلتق به من قبل >>[2].

فالراوي في المقطع السردي السابق عليم بما فعل الجنرال "لخضر" ذلك اليوم، كما له العلم بما فعل بالأمس، فكأنه رقيب عليه في عمله، إضافة إلى الإخبار عمّا أصاب حالته النفسية عند رؤيته للصورة، إلاّ أنه ترك مجالا واسعا للمروي له كي يفكر بنفسه و يفسّر ويؤول حسب معرفته الخاصة، لكي يصل إلى سر تلك الصورة التي أحدثت أثرا عميقا في نفسية "لخضر"، وعن علاقته بها.

ثم يعود الراوي العليم المحايد عبر تقنية الاسترجاع إلى أكثر من ثلاثين سنة، كل ذلك كان بسبب رؤية "لخضر" للصورة، فهذا الراوي له القدرة على العودة إلى ماضي الشخصيات، كما لديه القدرة على استشراف مستقبلها، إذ قال:

---

(1) ينظر، يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1990م،ص147.

(2) ياسمينة صالح، **لخضر** ، ص17.

<< كيف يمكن لحكايته أن تبدأ أو تنتهي بصورة؟ لا يدري.. لكنّه يعي أن الحكاية بدأت قبل أكثر من ثلاثين سنة خلت.. أيام كان للأشياء مسميات مغايرة، أو سذاجة.. كان "لخضر" وقتها في سن يقال إنه عنفوان كل الأعمار التي يمكن لشخص ما أن يعيشها، لم يشعر قط أنه يحمل عمرا يستحق أن يحتفي به داخل ما كان يحيطه من فراغ مهول و<<لا جدوى>> ظلت تطارده طويلا >>[1].

إنّ استفهام الراوي يجعل القارئ يستحضر عدة أجوبة ، بل وحتى محاولته لملء الفراغات التي تركها، وذلك يعني مشاركته في صنع العالم القصصي، حيث تشمل رؤيته هذه رصد الظواهر المختلفة، و وصف المظاهر الحسية و الباطنية للشخصيات، من خلال إيضاح الانعكاسات الداخلية و الخارجية لكل حدث، فقد وصف لنا مدى وعي "لخضر" لحكايته، لكن ذلك الوصف يحمل تناقضا من خلال استخدامه للتضاد في قوله: << لا يدري.. لكنه يعي >>، كما وصف شعوره بالاستياء من المعيشة التي كان يعيشها، ومن شبابه الذي ذهب سدى في متاهة الحياة.

وهذا النوع من الراوي يحمل أيضا على عاتقه وظيفة السرد المحضة، و تتجلى هذه الوظيفة من خلال حديثه عن والد "لخضر" و زوجته التي << لم تكن لتحتمل أحدا، ولا حتى والده حين تدخل معه في شجار ينتهي بخروجه من البيت غاضبا، ليعود في آخر الليل بمزاج سيّء، منتظرا أية ردة فعل من ابنه ليهجم عليه بالضرب و يفرغ ما في جوفه من غضب و استياء..! >> [2]، لقد أخبر الراوي عن نفسية زوجة الأب في كونها لا تحتمل أي أحد من أفراد الأسرة، كما تتبع تحركات الوالد وغضبه أثناء شجاره مع زوجته و كيفية تصرفه مع ولده ، ثم ترك الحكم على هذا الأب للقارئ ليقرر ما إذا كان هذا الأب يكره ولده، أم أنه واقع تحت ضغط الظروف المعيشية القاسية من جهة، و الزوجة غير الصالحة من جهة ثانية، إلا أن استعارة الراوي للفعل << يهجم >> من حقول دلالية أخرى، يبين مدى عدوانية الأب؛ فالهجوم للأعداء و الإرهابيين، وكذلك للحيوانات المفترسة.

(1) المصدر السابق، ص18.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

كما قام هذا الراوي المحايد بنقل أفعال الشخصيات وآرائهم وأفكارهم وصراعاتهم الداخلية و الخارجية، ليصبح مجرد وسيط و أداة لنقل المعرفة و تشخيصها، و ها هو يصف كيف << كان "لخضر" يقاوم كل الأشياء التي تتصارع في أعماقه، و كان يريد أن يتمسك بالأمل لينجو بجلده.. يريد أن يهرب بأي ثمن.. لا يهمّ الوجهة التي يقصدها في هروبه، و لا الزمان. المهم أن يحقق ذلك الشيء الوحيد الذي تحول من مجرّد فكرة ضرورية إلى حلم مصيري، و من مجرّد حلم إلى رهان بينه و بين نفسه الآن.. لكنه شعر بالعجز أمام الرقابة الشديدة حول البواخر >>[1].

لقد أوضح الراوي في المقطع السابق أن حياة البؤس و الفقر التي عاشها "لخضر"، إضافة إلى عمله حمالاً مثل أبيه في الميناء ولّدت صراعات داخلية بينه و بين نفسه، جعلته يفكّر في الهروب من البلد بأكملها، بل و يؤكد أن تلك الفكرة ترسخت فأصبحت حلما لديه، كما بين سبب عجزه عن الهروب، و هو الرقابة الشديدة في الميناء التي حالت دون تحقيق أمله في التخلص من الوضع المرزي الذي كان يعيشه.

إن الراوي العليم المحايد يستطيع أيضا الدخول إلى البيوت ويخبر عما يحدث بداخلها، و يظهر حين استعرض الكيفية التي أخذ بها الوالد الراتب الشهري من ولده، حيث استعمل صورة بيانية زادت الوصف قوة وتقريبا للأذهان حين شبه الوالد باللّص المحترف، الذي لم يصدر أية ضجة عند قيامه بفعل السرقة، كما قام بوصف شعوره بالخوف و التوتر المجسّد في سرعة دقات قلبه خشية أن يكتشف ولده الأمر، فتشبيه الوالد باللّص، و وصف حركاته، قد يجعل المتلقي ينظر إليه فعلا على أنه لص ؛ لأنه لم يرحم حتى فلذة كبده، و يظهر ذلك من خلال المقطع السردي التالي:

<< نظر إلى ابنه الذي بدا مستغرقا في نوم عميق، واقترب منه مادا يده إلى سترته التي وضعها قرب رأسه. سحبها بهدوء كلص محترف، وراح يبحث بعناية، متفحصا الجيوب الأمامية ثم دسّ يده في الجيب الداخلي، وإذا بأصابعه تتلمس الأوراق

(1) المصدر السابق، ص32.

النقدية.. شعر أن قلبه يدق كلص يخشى اكتشاف أمره. أبقى النقود معه وأعاد السترة إلى مكانها بالهدوء نفسه ! >>[1].

كما استمر الراوي المحايد في تجسيد حالة القهر و الجبروت الممارسة من طرف الوالد على ابنه، فحتى عندما وجد الفتاة التي ارتاح معها، حسده عليها و فكّر في إبعاده عنها، رغبة منه في الانتقام من ولده؛ لأنه اعتبر ذلك تمرّدا عليه، و ذلك حين رأى أن الكلام معه لم يردعه، فـ<< فكّر السي عثمان أنّ عليه الانتقام من ابنه ليعيده إلى الصّراط المستقيم، فلم يشف غيظه بالكلام الذي قاله له أمس. فكّر أنّ عليه التحرّك كي لا يتمادى لخضر في عصيانه و عناده و تحديه له. فكر أن من واجبه إخبار نوح بما يجري! بدت له الفكرة محرجة و لكنّها الوحيدة.. سيقول لنوح إنّ ابنته تستحق من هو أفضل من ابنه لخضر >> [2]، فلقد علم الراوي بما فكّر فيه والد "لخضر" و هو الانتقام من ابنه، بل و علم بالطريقة التي تشفي غيظه من ولده، و هي إخبار والد "نجاة" بما يحصل، بل و استشرف ما سيقوله له، لكي يبعد ابنه عن تلك الفتاة، فالراوي تولى مهمة الإخبار عن تصرفات والد "لخضر" و ترك الحكم للقارئ، هذا النوع من السرد هو ما أطلق عليه "ب. توماشفسكي" (B.Tomachevski) اسم السرد الموضوعي.

و الراوي العليم المحايد يروي كما لو أنّه فعلا سمع و رأى أو عرف ما يروي، أي كما لو أنه حقا على علاقة فعلية وصادقة بما يروي، و هو في هذه الحالة ظل فني للكاتب، فقد علم ما كان يراه و يحس به "لخضر" فيما يخص السلطة فـ<< كان يرى في السلطة إجبار الأخرين على الطاعة ! شعر أنه لا يختلف عن أولئك الذين سبقوه إلى السلطة، و جرّوه إلى الكارثة ليكون ناطقا باسمها >> [3]، و هذا الراوي العليم كثيرا ما يركز على شخصية محورية، فيرصدها خارجيا و داخليا، فيتماهى و إياها، و لولا المسافة الموجودة بينه و بينها باستعمال <<ضمير الغائب >> لقلنا إن الشخصية هي التي تتكلم [4]، غير أن ذلك لا ينفي إخباره عن الشخصيات الثانوية ، فقد قام بالإخبار عن الحالة الاجتماعية

(1)المصدر السابق ، ص67.

(2) المصدر نفسه ، ص81.

(3) المصدر نفسه، ص274.

(4) سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص115.

للسكرتير "جمال" بكونه ينتمي إلى الطبقة الوسطى، كما أخبر عن عدد أخواته ، ثم راح يحلّل ما كان يراه والده حول ضمان عيش أبنائه، فقال:<< لم يكن جمال غنيا و لا فقيرا. كان شخصا عاديا يعيش في أسرة مكوّنة من أختين أكبر منه، استطاع والده ضمان حياتهما بالزواج، فكل أب يرى نجاح مهمته الحياتية في ضمان حياة بناته بتزويجهن، أكثر ممّا يضمنه تعليمهن أو عملهن >>[1].

كما عرف هذا الراوي ما تفكر فيه عدة شخصيات في الآن نفسه، بل و ما تتمناه وتشعر به، و حتى ما تخطط لفعله مستقبلا، و الدليل على ذلك إخباره عما حدث مع "السي فاروق" و "الكولونيل"، عندما أدلى "لخضر" بشهادته حول حادثة القتل التي وقعت في مستودع الأسلحة الذي كان يحرسه ليلا، إذ قال:

<< فكر السي فاروق في رد ذلك الشاب البائس. لعله تمنى لو يكتشف شيئا جديدا فيه، تمنى لو يظهر له غير هذا البؤس و السذاجة ليعيد حساباته كلها. فبرغم كل شيء يشعر أنه من الصعب التصديق أن هذا الشخص البائس بريء مما جرى(...) حتى الكولونيل لم يصدق تماما كل القصة، حتى و إن تظاهر بعكس ذلك، فقد أمر بمراقبته و تقصي أخباره>> [2].

إن الراوي في مثل هذه الحالة لا ينقل الحد ث من خلال وجوده الملموس فقط، بل ينقله من خلال الأصداء التي يتركها الحدث في نفوس الشخصيات المحيطة بالحدث [3].

1-2-2 – الراوي العليم المحايد و المكان:

لقد كان للراوي المحايد العلم بالأمكنة التي تجري فيها الأحداث، حتى تجرأ إلى قياس المسافة بواسطة الزمن المستغرق لقطعها، و ها هو يتحدّث عن المسافة التي تفصل الشارع الذي نزل به الضابط "لخضر" و الرجال الذين كانوا معه عن البيت، بعد تنفيد عملية الهجوم على سيارتين مدنيتين في حاجز مزيّف ، كما و صف الحالة التي كان عليها "لخضر"، حين قال: << كان الشارع بعيدا عن البيت مسافة ساعتين مشاها لخضر يخفي

(1) ياسمينة صالح، المصدر السابق ، ص147.

(2) المصدر نفسه، ص128.

(3) عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ص118.

رعشته الكبيرة >>[1] ، فقد كان بإمكان الراوي إسناد هذه المعلومات إلى "لخضر" نفسه لكنه آثر أن يكون هو المخبر عنها .

و قد صاحب وجود هذا النوع من الراوي عدة ظواهر فنية منها الإغراق في الوصف، و بخاصة الوصف الحسي للأمكنة و هيئات الشخصيات بحيث يطبع ذلك صورة حية في ذهن القارئ وذلك من خلال تعداده للجزئيات، و الألوان، و غيرها من المظاهر [2]، و يتضح ذلك من خلال وصفه للطلبة، حيث قال:

<< طلبة جاءوا من ولايات بعيدة و فقيرة تركوا خلفهم عائلات بائسة و قرية وعدتها الدولة منذ سنوات بالكرامة، و لم يتحقق الوعد، هؤلاء الذين جاءوا من غياهب الفقر كانوا أكثر الناس تحمسا للنجاح، لأنهم يعرفون أن التغيير الذي يؤمنون به في نقاشاتهم البسيطة هو الذي سوف يدخل إلى بيوتهم الكهرباء، و ينشئ في قراهم النائية مدرسة و طريقا معبّدا بالأمل..! >> [3].

فبالإضافة إلى وصف الراوي لحالة البؤس التي تعاني منها عائلات الطلبة، تعدى إلى وصف القرى التي يقطنون بها وصفا تجاوز المظاهر العامة، بل تطرّق إلى الجزئيات التي تؤكد مدى بعد و فقر هذه القرى، و منها: انعدام الكهرباء و المدارس و الطرق المعبدة، و كأن هذا الراوي زار هذه القرى و تفحصها جيدا، ثم أخبر عنها ليجعل القارئ يرسم في ذهنه صورة حية عنها و عن العائلات التي تسكنها.

1-2-3 – الراوي العليم المحايد و الزّمن:

إن التطور الزمني للشخصيات يصاحبه تطور للأفعال نفسها، و تطور في الصراع و تطور في الروابط و العلاقات و غير ذلك ، فإذا نظرنا إلى شخصية "لخضر"، نجد الراوي قد تتبع الأحداث و هي تتطور شيئا فشيئا، بداية من الأزمة العميقة و الانهزامية التي كان والده و زوجته من ورائها، و خيبة أمله في الحصول على الحب، ثم العمل الشاق في الميناء، إضافة إلى الإهانات التي كان يتلقاها من الشخصيات المهمة التي تأتي لاستلام

(1) ياسمينة صالح، المصدر السابق ، ص245.

(2) عبد الرحيم الكردي، المرجع السابق، ص116.

(3) ياسمينة صالح، المصدر السابق ، ص ص 145،146.

البضاعة، كل ذلك عصف بعقله و وجدانه، مما جعله يفكر في حياة جديدة لا صلة لها بالحياة الأولى، فتنازل عن مبادئ الإنسانية، و مات لديه الضمير، و كل ذلك بغرض تحسين مستواه الاجتماعي، حتى يكف الناس عن الإشارة إليه من الأعلى إلى الأسفل، أو النظر إليه باحتقار، فعمل كمخبر ناجح، و وسيلة نجاحه هي الكذب، ثم أصبح يشارك في الأعمال الإجرامية التي لا تميز بين الضحايا ، حتى وصل به الأمر أن يقتل الشخص الوحيد الذي عطف عليه و ساعده للوصول إلى ما هو عليه، و هو رئيس العمال في الميناء، و في هذا المقطع السردي يصف من خلاله الراوي الحالة النفسية لـ"لخضر" عندما أدرك أن الضحية هذه المرة هي "السي منصور"، فقال: << كان قلبه يخفق بشدة و هو يفكر أن عليه قتل الرجل الوحيد الذي لم يؤذه، و الذي كان سببا في ما وصل إليه اليوم. ألم يكن السي منصور اليد الوحيدة التي ربتت على كتفه أيام كان وحيدا و منبوذا؟ >> [1] .

و ما دام الزمن من العناصر الأساسية التي تميز الجنس القصصي عن الأجناس الأخرى، فـ << لا سرد بدون زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، و ليس السرد هو الذي يوجد في الزمن >>[2]، و هذا الرأي يؤكد على وجود زمن داخل السرد، وليس العكس، و دراستنا للزمن في هذا المقام تركز على تحليل مدّة سرد الأحداث، و ذلك من خلال << ضبط العلاقة الزمنية التي تربط بين زمن الحكاية التي تقاس بالثواني، و الدقائق، و الساعات، و الأيام، و الشهور، و بين طول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر، و الصفحات، و الفقرات، و الجمل >>[3].

إن الملاحظ لزمن القص في رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح"، يجد أنّ الراوي قد اعتمد على تقنية تسريع السرد في مواضع كثيرة، حيث لجأ إلى فعل سردي يسمى بـ"المجمل"، و هو<< السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات

(1) المصدر السابق، ص271.

(2) حسن بحراوي، **بنية الشكل الرّوائي(الفضاء– الزمن– الشخصية)**، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص 117.

(3) سمير المرزوقي و جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 85.

من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال >>[1]، حيث تكون مساحة النص فيه أقل من سرعة الحدث، فقد يجمل ما حدث في ساعات في جملة واحدة، مثل قوله: << بعد ساعات من الانتظار، فهم أن أمّه ماتت >>[2]، و قد يلخص ما وقع في أيام عديدة في بضع كلمات، كقوله: << كم قضى من ليال و هو يكرّس وقته للاعتراف؟ >>[3]، فقد تبين هنا بأن الشخصية قضت عدة ليال و هي تعترف، و لكن لم يبين ما الذي اعترفت به، و اكتفى بالتعبير عن ذلك في جملة وجيزة.

و لم يتوقف الراوي من توظيف أسلوب الإجمال، إذ استمر في إيجاز ما وقع في شهور في بضعة سطور، حيث قال: << أربعة أشهر مضت استطاع أن يستأجر لنفسه غرفة صغيرة بمبلغ زهيد كل شهر..>>[4]، فالقارئ للرّواية يلاحظ أنّ عملية قص الأحداث الواقعة في هذه الأشهر لم تتجاوز مقدار صفحة و نصف.

و يستمر الراوي في تقنية "المجمل" إلى أبعد من ذلك؛ لأنه عبر عمّا حدث أيضا في بضعة أعوام في عبارة مقتضبة لم تسفر عن جزئيات الأحداث التي وقعت خلالها، بل اكتفى بوصف عام، و ذلك حين قال: << منذ انتقل- قبل ثلاثة أعوام- ليعمل سكرتيرا خاصا في هذا المكتب و هو يراه بالوجه المكفهر نفسه >>[5].

و في حديثه عن والد سكرتير "لخضر" قد تجاوز التلخيص كل التوقع، حيث قام الراوي بإجمال ما وقع في حياة بأكملها للشخصية في جملة واحدة، و في عمل معيّن، و هو نقل الرسائل و فناجين القهوة بين المكاتب، و المقطع السردي التالي يبيّن ذلك: << قضى حياته بين المكاتب حاملا الرّسائل وفناجين القهوة من مكتب لآخر >>[6]، و هنا يمكن ملاحظة محدودية حجم النص مقارنة بالزمن الذي يتضمنه في طياته، و نتيجة لاستخدام

(1) جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ص 109.
(2) ياسمينة صالح، المصدر السابق، ص 21.
(3) المصدر نفسه، ص 316.
(4) المصد نفسه، ص 99.
(5) المصدر نفسه، ص 13.
(6) المصدر نفسه، ص 14.

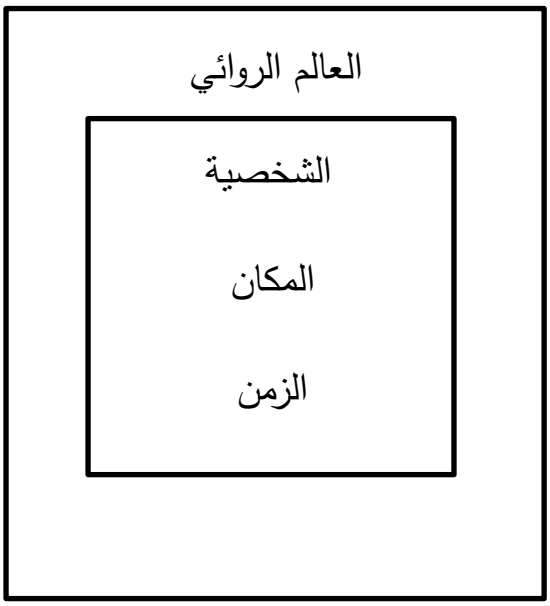
تقنية "المجمل" في السرد، يكون زمن القصة أكبر بكثير من زمن الحكاية؛ لأنّ ما يحدث في أيام و شهور وسنوات، أو حياة بأكملها يجمل في سطور محدودة.

و الإجمال أسلوب يهيمن بصورة أساسية على صيغة السارد العليم المحايد، الذي يرى الأحداث من الخارج، مجملا لنا ما يراه مهمّا من أحداث في فترة معينة، مستغنيا عن الأحداث التي لا يراها ترقى إلى مستوى التفصيل فيها، و هذه التقنية السردية تساهم كثيرا في دفع الأحداث إلى الأمام بشكل سريع، إذ أن الراوي يجمل ما رآه و ما سمعه، فاسحا المجال للقارئ للربط بين الأحداث و تصور تفاصيلها.

و بناء على ما تقدم يمكن القول أن الراوي العليم المحايد استخدم الأسلوب التقريري ، الذي يعتمد على التصريح بصفات الشخصيات، و حالاتها النفسية و الاجتماعية، و التحكم في إدارة الأحداث، و وصف الأمكنة، و التلاعب بالزمن و ذلك كله من أجل إيهام أكثر بواقعية الأحداث، كي يتسنى للقارئ رسم صور حية عن هذا العالم الروائي.

و أخيرا يمكن استنتاج أن الرؤية من الخلف قد سادت بكثرة في رواية لخضر، و يبدو ذلك من خلال سيطرة الراوي العليم بنوعيه –المنقح و المحايد –على مجريات السرد، و يمكن التمثيل لذلك بالمخطط التالي:

الراوي العليم المنقح / المحايد بضمير هو



ثانيا- الرؤية "مع"(vision avec) في رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح"

1- مفهوم الرؤية "مع":

هي الرؤية التي تكون معرفة السارد فيها بقدر معرفة الشخصية الروّائية، حيث لا يستطيع أن يمدّها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه بنفسها؛ إذ يمكن السرد بضمير المتكلّم المفرد "أنا"، كما يمكن أن يكون بضمير الغائب "هو"، و لكن دائما بحسب الرؤية التي تكوّنها نفس الشخصية عن الأحداث، و ينتشر هذا النوع من الرؤية في السرد الحديث [1] .

ففي الرؤية "مع" لا تتجاوز معرفة الراوي مقدار معرفة الشخصيات؛ لأنه يترك الحرية لشخصياته كي تعبّر بنفسها عمّا يختلجها من مشاعر، و تشرح المواقف و تحكم عليها، دون أن يقحم نفسه في تفسير الأحداث، بل يساير شخصياته دائما، و في معظم الحالات يكون الراوي هو الشخصية ذاتها، و يكون مشاركا بعدة أشكال، مفردا أو متغيرا أو متعددا.

و قد أدى التغيير الذي طرأ على طبيعة الراوي إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة، و من نقاط التحول الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي، اختفاء الروائي نتيجة موقف ينادي بنفي شخصيته، و قد كان "فولتير" (Voltaire) أول من نادى بهذا المبدأ حين قال: << يجب أن يكون الروائي في عمله كالله في الكون: حاضر غائب >>[2].

في هذا النوع من الرؤية يعرض السارد العالم التخيّلي من منظور ذاتي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون له وجود موضوعي محدّد خارج وعيها، بالرغم من كونه قد يعرف أكثر ممّا تعرفه الشخصيات، إلاّ أنّه مع ذلك لا يقدم لنا أيّ تفسير للأحداث قبل أن

(1) ينظر، تزفيتان تودوروف،<< **مقولات النص السردي**>>، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ص ص 58-59 .

(2) محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي** ، ص ص 75،76.

تصل الشخصيات ذاتها إليه، ويمكن أن نميز هنا شكلا فرعيا يتم الحكي فيه بضمير المتكلم، و بذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الرّوائية دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل الرّوائي، و لا علاقة له بنوعية الضمير المستعمل في السرد، و هنا يمكن أن يتحوّل الحكي إلى ضمير الغائب، دون أن يفقد المتلقي الانطباع السابق المتعلق بكون الرّاوي شخصية مشاركة في الرّواية [1].

و في رواية "لخضر" لياسمينة صالح تنتشر الرؤية "مع"، إذ عمل الراوي على خلق جو من الإيهام بحقيقة ما يروى، فقد ساد الراوي المشارك و تنوع ، فتارة يعرض نفسه مقدما للمادة الحكائية عن طريق ضمير المتكلم، متحدثا عن ذاته و متخذا منها موضوعا للرؤية، و في هذه الحالة يكون الراوي ذات الرؤية و موضوعها في الوقت نفسه، و تارة أخرى يتحدث عن غيره فتمتزج الضمائر بين المتكلم والمخاطب و الغائب، و في هذه الحالة قد يكون الراوي ذات الرؤية أما الموضوع فمختلف عن الذات، لذلك تتنوع الضمائر و الأشكال التي يظهر بها الراوي ، و سيتم التفصيل في ذلك على النحو التالي:

1-1- الراوي المشارك المفرد:

هو راو حاضر في عالم الرواية، فقد يكون بطلا يسرد أحداث القصة بنفسه، و قد يكون شخصية من الشخصيات ينفعل و يفعل في مجريات الأحداث.

و قد أصبحت أحادية الراوي مجرد تقنية فنية تعبر عن الذاتية في الرؤية، أو تعبر عن الاغتراب في عالم اضمحل فيه قدر الإنسان و تلاشى فيه صوته، و الروايات التي تستخدم هذا الراوي كان بغرض التعبير عن اغتراب الإنسان و رومنسيته، أو شعوره بعدم معقولية العالم الذي يعيش فيه، و يشيع هذا الراوي في القصص الوجودية و السيكولوجية وقصص اللامعقول؛ لأنها هي القصص التي تترجم الحياة الإنسانية عندما تضمحل تحت وطأة الاستبداد، فيتحول الإنسان إلى وحش يفترس كل الأصوات، و يظل هو وحده يحكي دون أن يتيح الفرصة لأي شخصية أخرى أن تقول[2].

(1) عبد العالي بوطيب، **مستويات دراسة النص الرّوائي**، ص ص 189-190.

(2) ينظر، عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ص ص 139 – 140.

1-1-1 - السرد بواسطة المونولوج الداخلي:

يبرز الراوي المشارك جليا من خلال انشطار الشخصية إلى كيانين، فيطفو على السطح الحوار الداخلي (المونولوج)، و حينها يتبادل الكيانان الحديث، فقد يتوافقان و قد يتعارضان، تخاطب الشخصية نفسها ثم ترد بنفسها على نفسها و يبرز ذلك من خلال المقطع السردي التالي:

<< لا كل شيء على ما يرام داخل أبهة السخرية التي اشترك فيها الجميع.. !ألا يستدعي هذا الشعور بالإحباط ؟ قالها في نفسه و هو يعاود التفكير في البضائع التي يحرسها .. ! هل هي مهربة ؟ حليب فاسد أم أدوية فاسدة ؟ أم أي شيء فاسد سوف يدفعون به إلى الأسواق بأثمان منخفضة تجعل الناس يقبلون عليه لأجل الموت بـ"الخطأ" فحتى الموت الخطأ قدر الجياع و الفقراء.. ! >> [1].

فالملاحظ للمقطع السردي السابق يجد أن الشخصية هنا تخاطب نفسها متعجبة من الوضع غير المرضي التي أوقعت نفسها فيه، ثم ترد على نفسها بنفسها عبر استفهام الغرض منه هو الإثبات، و استفهام آخر حول ماهية السلع التي تحرسها، و مدى صلاحيتها، و كذلك مصدرها و المكان الذي سوف توجه إليه.

و تتباين أساليب الرد بين القول و الفعل، و ذلك حين << تساءل في سرّه: << هل أنا مخيف إلى هذا الحد؟ و ابتسم من جديد >> >> [2]، فالبطل "لخضر" خاطب نفسه متسائلا إذا ما كان مخيفا؛ لأنه رأى شحوبا على وجه سكرتيره، لكن تساؤله لم يكن الرد عليه هنا بالقول و إنما بالفعل (فعل التبسم)، و لقد مارس الراوي – الذي هو شخصية داخل الرواية – السرد بضمير المتكلم متخذا من نفسه ذات الرؤية و موضوعا لها.

و الراوي بضمير المتكلم كأنّه يستبطن ذاته، و يتأمل تجربته في الحياة، يشبه صوته البكاء على عمر ولّى، حاملا خسائر و انكسارات، يعرفها جيّدا؛ لأنه جربها بنفسه، حين أصبحت النفس الإنسانية لا قيمة لها في خضم المشاكل المادية و ما يؤكد ذلك تلك

(1) ياسمينة صالح، **لخضر** ، ص ص 106، 107.

(2) المصدر نفسه ، ص 12.

الصرخة المحبوسة في حلق "لخضر"، التي فحواها: << ماذا يشكل موت طفلة في السابعة من العمر لأب فقير و أسرة جائعة؟ ألا يعني الخلاص للبعض و راحة البعض الآخر>>[1].

إن هذا النوع من السرد الذي يكون نابعا من أعماق الشخصية ينتشر في الروايات التي اعتمدت على تيار الوعي أو الاسترسال في السرد التلقائي العفوي للتداعيات، خاصة التداعي الحر المعتمد لسرد مختلف المواد الحكائية[2]، حيث تترك الحرية الكاملة للشخصيات كي تقول ما تريد قوله، و تعبر عما يختلجها من مشاعر و أفكار خصوصا حين تتحدث إلى نفسها، و هنا يتخلى الراوي عن هيمنته على مجريات السرد، و يبدو ذلك جليا حين قال "لخضر": << أصدقك يا سيدتي. قالها في نفسه و هو يتنفس بعمق، أصدق أنّك تملكين لهذا الشاب مشاعر جاهزة من امرأة تراه الأفضل لابنتها، أصدقك أنك لم تكوني لتشعري بأمومة نحوه لو كان حمّالاً و ابن حمال! قالها في نفسه و هو يطأطئ رأسه فجأة. هل كانت ستقول ما قالته الآن لو لم يكن حسين ضابطا ناجحا؟ >> [3]، هذا الأسلوب في الحوار يقوم على استجابات غير منظمة، تتداعى بلغة داخلية (حوار داخلي) لدى رؤية الشخصية لشيء يذكرها بشيء آخر، كأن يلتقي البطل بشخص يذكره بأحداث تجعله يحدّث نفسه، ثم تأخذ الصور تتداعى حتى تظهر في شكل جمل تتخذ ترقيما دالا، و قد تظهر الطباعة بشكل مخالف للسرد[4].

و قد يقوم الراوي بنقل كلام الشخصية (المونولوج الداخلي)، و لكن لا ينقله حرفيا، بل يعيد صياغته، لذا فالقارئ يكون أمامه الراوي، و لكن الخطاب يكون وجهة نظر الشخصية، وهذا ما يسمى بالخطاب الحر غير المباشر، و نكتشف ذلك من خلال هذا المقطع السردي: << فكر بينه و بين نفسه: هل يستطيع فتح صندوق لن يقدر على إغلاقه ثانية؟ >>[5].

---

(1) المصدر السابق، ص 23.

(2) ينظر، **صلاح صالح، سرد الآخر(الأنا و الآخر عبر اللّغة السردية)**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص ص 71-72.

(3) ياسمينة صالح، المصدر السابق ، ص 325.

(4) ينظر، عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قزف، **مدخل إلى تحليل نص أدبي**، ط4، دار الفكر، عمان، 2008م، ص 136.

(5) المصدر السابق، ص 110.

1-1-2 - السرد بضمير الغائب:

لم تقتصر الرؤية الداخلية للراوي المشارك المفرد على الرواية انطلاقا من الوعي الباطني للشخصية المتمثل في المونولوج الداخلي، بل تعدت إلى الرّواية بضمير الغائب، حيث يرى "جيرار جنيت"(G.Génette) أن معيار التمييز بين الرؤية الداخلية وبقية الرؤى التي تستخدم ضمير الغائب "هو"، يكمن في الفرق الموجود بين ما أسماه "رولان بارث"(R.Barthes) في مقالته "مدخل للتحليل البنيوي للمحكي" بالصيغة الشخصية (الذاتية)، و الصيغة اللاّ شخصية (اللاّ ذاتية) بغض النظر عن نوعية الضمير المستعمل، و عليه فالصيغة الأولى يمكن معرفتها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع السردي بضمير المتكلم، إن لم يكن مسندا إليه أصلا، فإذا لم يتطلب منّا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير، مع الإبقاء على صيغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه، و من ثم يتم التأكد من أننا أمام مقطع مبأر داخليا، بالرغم من إسناده لضمير الغائب، لأن صيغته شخصية [1].

إن المتمعن في رواية "لخضر" يجدها تعج بهذا النوع من الراوي، فقد قال عن "لخضر":

<< سمع ذات مرة أحد العمال القدامى يهمس في حوار عن السياسة أنّ بعض الضباط يبيعون السلاح إلى مناطق معينة في البلاد، ثم بمجرد بداية انتفاضة مسلحة يتدخّل الجيش نفسه بالقوة ليستعيد السلاح نفسه بعد أن يقتل كل من باعه لهم، كي لا يكون ثمة شاهد على الحرب !! كان لخضر يصغي ولا يتدخل مقتنعا أنّ العمال يبالغون في الحكايات عن شعور باليأس من السلطة ! >> [2].

فعلى الرغم من كون المقطع السردي السابق بضمير الغائب، إلاّ أن معرفة الراوي هنا لا تتجاوز معرفة الشخصية بل تماثلها، و الدّليل على ذلك أنّه يمكن إسناد المقطع إلى ضمير المتكلم "أنا" دون أن يختل المعنى، فيصبح:<< سمعت ذات مرّة أحد العمال القدامى يهمس في حوار عن السياسة أن بعض الضباط يبيعون السلاح إلى مناطق معيّنة في البلاد... كنت أصغي ولا أتدخل مقتنعا أن العمال يبالغون في الحكايات عن شعور باليأس

(1) عبد العالي بوطيب، **مستويات دراسة النص الروائي**، ص 192.

(2) ياسمينة صالح، المصدر السابق ، ص112.

من السلطة ! >>، فاستخدام الراوي للفعل (سمع)، و كذلك عبارة (كان يصغي و لا يتدخل) يؤكد معرفة الشخصية لما كان يحدث، و في هذه الحالة يتساوى علم الراوي وعلم الشخصية الروائية.

1-2- الراوي المشارك المتغير:

من خلال هذا النوع من الرّواة تنتقل الرؤية من شخصية إلى أخرى، فتتغيّر الأصوات و تختلف، وحينها تتغير الضمائر، فيظهر تداخل بين صوت الراوي و صوت الشخصية، لذلك يكون السرد في هذه الحالة بأسلوبين بارزين هما: الأسلوب الحر المباشر، و الأسلوب المباشر، و هذان الأسلوبان يبرزان عندما يسمح الراوي للشخصيات بالتدخل و إبداء وجهة نظرها، و تتولى التصريح بالمعلومات، و هنا تكون معرفة الراوي بقدر معرفة الشخصيات نفسها، و هذا النوع من الرواة يكون داخل الحكاية و ينتمي إليها.

1-2-1 - السرد بأسلوب حر مباشر:

فقد وردت مقاطع كثيرة بأسلوب حر مباشر، حيث تأتي الأقوال و الأفكار مسوقة على لسان الشخصيات نفسها دون وساطة، أو تعليق من الراوي، أو توجيه منه، و في هذه الحالة يغلب العرض على السرد، و يتجلىّ ذلك من خلال الحوار الذي جرى بين "لخضر" و والده، لمّا كان يعمل في الميناء حمّالا، و هذا المقطع السردي يؤكد ذلك:

<< لكن والده شدّه من ذراعه وقال له بغضب: كيف تجرؤ وتتحدى شخصا مثل ابن الوزير بذلك الشكل؟ هل جننت؟

- لم أتحدّاه..!

- بل تحديته، كنت أنظر إليك وأنت تحدّق فيه بعينيك! كيف تجرؤ على النظر إليه بتلك الطريقة!

- وهل النظر ممنوع ؟

- نعم ! علينا أن نغض النظر في وجود الأسياد، لأننا لسنا ندّا لهم. أنت مجرّد حمّال بينما هو صاحب البضاعة التي تحملها على ظهرك..! >> [1].

(1) المصدر السابق، ص 119.

فالمتمعّن في هذا القول يلاحظ تنوعا في الضمائر، و يبرز ذلك من خلال ضميري المتكلم "أنا" أو "نحن"، التي تستدعي بالضرورة ضمير المخاطب "أنت" أو ما ينوب عنه، وهنا قد اختفى صوت الراوي ليفسح المجال للشخصيات كي تعبّر عن رؤاها، لعرض أمر يخصها أو الكشف عنه، فالشخصيات هي التي تولت زمام الحكي، من دون أن نلمح تدخل الراوي في الكشف عن بواطنها أو التوغل في أعماقها النفسية؛ حيث نتعرّف من خلال أقوال الشخصيتين " لخضر" و "والده" على مكانة عامة الناس أو الطبقة الكادحة في حضور الأسياد.

كما تلاحظ ظاهرة لافتة للنظر و هي طغيان صيغ الحاضر و المستقبل على صيغ الماضي، و السبب في ذلك يعود إلى معايشة السارد للأحداث معايشة كلية، كما لو كانت الأحداث تجري في نفس لحظة السرد، فقد تكررت الصيغ الدالة على المضارع في المقطع السردي السابق ثمان مرات و هي: (تجرؤ، تتحدى، أتحدى، أنظر، تحدق، تجرؤ، تغض، تحمل)، و قد جاء معظمها على صيغة (تفعل)، و هي صيغة تدل على الدينامية، و المعايشة الآنية و المستقبلية، بينما لم تتكرر صيغ الماضي إلا أربع مرات في حالته التامة، و مرتين في حالته الناقصة و هي: (شد، قال، تحديت، كنت، لسنا، جننت).

1-2-2- السرد بأسلوب مباشر:

كما يبرز الراوي المتغير عندما تقدم أحداث العالم القصصي بالتداول بين شخصيات القصة، مع تدخل بسيط للراوي من أجل توجيه السرد دون هيمنته عليه، و في هذا النوع من الحوار يتم << التداخل بين السرد و قيّمه، و بين مهارة الحوار و ضروراته، و تداخل المهارتين يثبت بأن لكل منهما دورا و قيمة في الخطاب ، فالسرد يدفع بالأحداث نحو النهاية، فيساعد على توالدها و على تراكم المتواليات السردية، و على خلق الانسجام بين فقرات النص أو بين فصول الرواية، أو بين مشاهد القصة، بينما الحوار يضفي على الخطاب القصصي طابع السجال >>[1] ، و هذا التناوب بين الحوار و السرد هو الذي يكسر خطية السرد، و يعمل على التحول من السكون إلى الحركة، بفعل الحوار الذي يشعر القارئ بالمشاركة، حيث يجعل القارئ قريبا من الشخصية بشكل كبير، مما يحدث

(1) محمد المعتصم، **المرأة و السرد**، ط1، دار الثقافة ، المغرب، 2004م، ص ص 185، 186.

تفاعلا بينهما، و هنا تتولى الشخصيات التصريح بالمعلومات سواء كانت معلومات خاصة بشخصيات أخرى و بأعمالها، أو بمختلف العلاقات بينها، و يبرز ذلك من خلال حوار "كريم" و "جعفر"، حين قال:

<< نظر كريم إلى جعفر و هو يقول بابتسامة غير مفهومة:

– هل تعرف أن لخضر كتب في تقريره الأخير عن ((فريد)) و ((إبراهيم)) قائلا إن إطلاق سراحهما يثير تساؤلات الطلبة و الأساتذة !

– فريد و إبراهيم يحظيان باحترام الطلبة، و الجميع يعرف أنّ لهما أقارب يعملون في جهات رسمية، لن يشك أحد فيهما. ناهيك عن أن تقارير لخضر بدأت تصيبني بالضجر، بمجرّد أن أتفرّغ سوف أتصرف بشأنه !

– هل تريد الاستغناء عنه ؟

قالها وقد زادت ابتسامته اتساعا كأنّه يتسلى بالأسئلة:

– شخص نكرة مثله لن يحتاج إلى جهد للتخلص منه !

– لكن المسؤولين يحبون تقاريره! ستحتاج إلى جريمة دقيقة للتخلص منه إذا!

نظر جعفر إلى كريم نظرة ضجرة وهو يقول:

– لن أتعب في الحصول على الجريمة إذا ! >> [1].

فمن خلال عرض هذا الحوار يتبين أنه سيق بأسلوب مباشر؛ حيث يظهر تدخل الراوي من حين إلى آخر بالتقديم لكلام الشخصيات، و توجيهه فقط، لكن الوقائع قدمت من وجهة نظر الشخصيتين "كريم" و"جعفر" حول شخصيات روائية أخرى و هي "فريد" و"إبراهيم" و "لخضر"، لذلك تنوعت الضمائر إذ تراوحت بين ضمائر المتكلم و المخاطب و الغائب، و اتضح أنّ "فريد" و "إبراهيم" يحظيان بمكانة في الوسط الجامعي من جهة و في هيكل الدولة لما لهما من صلة القرابة مع رجال الدولة من جهة ثانية، أما "لخضر" فهو شخص بسيط، ليس له من يتكئ عليه، لذلك يفكرون في التخلص منه بسهولة، و هنا تبرز وظيفة البينة أو الشهادة، و خاصة عندما << يشير السارد إلى المصدر الذي يستقي

(1) ياسمينة صالح، **لخضر** ، ص 172.

منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي تثيرها في نفسه هذه الحادثة>>[1].

و في هذه الحالة تظهر الشخصيات و الأحداث وكأنها ظلال في العقل الباطن للراوي (الشخصية)، فيقدم العالم القصصي بواسطة الراوي الداخلي، حيث يصبح هذا العالم جزءا من تجربة ذاتية تقدّم إلينا من خلاله، و من ثم فإن الأشياء تبدو ممتزجة بالأحاسيس و المشاعر و الانفعالات [2]، فالراوي إذن يصبغ الأحداث التي ينقلها بعواطفه الخاصة و أفكاره الذاتية، و هنا تبرز عاطفة "جعفر" اتجاه "لخضر" وهي عاطفة مقت و استهزاء، حيث تظهر من خلال تفكير الأوّل في قتل الثاني. أمّا مشاعر "جعفر" اتجاه "فريد" و "كريم" فهي مشاعر احترام و تقدير.

كما يظهر الراوي المتغيّر من خلال المزج أثناء تقديم الأحداث بين ضمير الغائب "هو" و ضمير المتكلم "أنا"، إلا أن ضمير الغائب هنا يعبر عن رؤية داخلية مثله مثل ضمير المتكلم، و ذلك لأن مقدار معرفة الراوي تتساوى مع مقدار معرفة الشخصية؛ لأنه يقدم المعلومات التي تدركها الشخصية ذاتها، و المقطع التالي يبين ذلك:

<< يذكر لخضر جيّدا تلك الأمسية التي ذهب فيها كعادته لمقابلة رؤسائه، جعفر ومراد وكريم، كان يريد أن يستفسر من بعض المخبرين مثله عما جرى، فهو يعرف جيّدا كيف يبدأ الحوار معهم، معتمدا على كونه مثلهم يشتغل تحت إمرة الكبار، لكنه صدم وهو يكتشف ما يشبه حالة طوارئ في المبنى الأرضي. سمع بعضهم يتكلمّ بصوت هامس عن هروب بعض المحتجزين الذين حوّلوا من السجن المركزي إلى جهة أخرى، استطاعوا استغلال عطل في الشاحنة التي تقلّهم ليتمكنوا من الهرب، ليس هذا فقط، قال له أحدهم: لقد استطاعوا قتل السائق و الحارس وجرح حارس ثان. فرّوا إلى جهة مجهولة، بعد أن أخذوا سلاح الحرّاس ! سأله بصوت حذر: هل كانوا سجناء عاديين ؟ رد عليه بالصوت نفسه: سمعت أنّ فيهم ملتحين وأخرين مجرمين...>> [3].

(1) جيرار جنيت، **خطاب الحكاية**، ص 265.

(2) ينظر، عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ص 130.

(3) ياسمينة صالح، المصدر السابق، ص 166.

فالأفعال الواردة في هذا المقطع السردي مثل:(يذكر، يعرف، يكتشف، سمع) بالرغم من أنها مسندة إلى ضمير الغائب إلاّ أنها توحي بأن معرفة شخصية "لخضر" تصاحب معرفة الراوي بما كان يحدث داخل المبنى من حالة الطوارئ حول هروب بعض المساجين.

كما عاد الراوي(الشخصية) إلى ماضيه الحزين وشرع يسرد حكايته إذ << لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية؛ أي بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متنه الحكائي >>[1]؛ معنى ذلك أن الشخص الذي يرى الأحداث هو الشخص الذي يحكي عنه الراوي، أي أن الراوي يحكي بعد أن مرّ بالتجربة وأصبح واعيا بحدودها و مغزاها عكس الشخصية التي كانت موجودة وقت وقوع الحدث، و مشاركة فيه غير عالمة بتطورها، حيث يقول "السيد إبراهيم": << إنّ هناك فرقا بين الاثنين وإن كانا شخصا واحدا، فرقا في الوظيفة وفرقا في المعلومات بصفة خاصة، فالراوي يكاد دائما يعلم أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل >>[2]، و يبرز ذلك من خلال المقطع السردي التالي: << – لكنك كذبت علي! قالها و هو يخفي وجهه براحة يده. كان في حالة تشبه الهذيان وهو يضيف بالصوت ذاته: – كذبت على لخضر الحمال الذي أوهمته بالحب و تركته لأجل ضابط أبهرك ببذلته الزرقاء >>[3]، فالراوي هنا هو "لخضر"، و لكن بعدما أصبح جنرالا؛ حيث قام بالسرد عن نفسه عندما كان حمالا و أوهمته "نجاة" بالحب ثم تركته من أجل ضابط ، و كأن هناك فرقا بين ذات السرد و موضوعه، إلا أنهما واحد لا يفصل بينهما إلا المسافة الزمنية بين الماضي و الحاضر، هذه المسافة التي أسفرت عن تطور الأحداث التي كانت مجهولة في الماضي.

و من خلال السرد بأسلوب مباشر يبرز الرّاوي غير الموثوق به، و هذا الراوي موجود في مواضع عدة من الرّواية، و يظهر من خلال الحكايات الكاذبة التي يحيكها "لخضر" عن نفسه، و عن أهله و قريته، و المقطع السردي التالي يبين ذلك:

---

(1) عبد العالي بوطيب، <<**إشكالية الزمن في النص السردي**>>، **مجلة فصول**، المجلد 12، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، ص 131.

(2) السيد إبراهيم ، **نظرية الرواية(دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)**، د ط، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، ص 151.

(3) ياسمينة صالح، **لخضر** ، ص327، 328.

<< سأله سي الطيب عن أسرته فوجد نفسه يخترع حكاية عن القرية البعيدة التي سكن فيها أهله في إحدى مناطق الجنوب. قرية نائية لم تصلها الكهرباء، مع ذلك حرص لخضر على الدراسة و النجاح. كان يريد أن يكون مميزا برغم الفقر و ضيق اليد ، قال بصوت أراده صادقا:

-لا أذكر أمّي لأني لم أعرفها، فقد ماتت وأنا طفل صغير ! >> [1].

كما يبدو ذلك عندما طلب "لخضر" يد "نجاة" للزواج، وهو في قرارة نفسه يتمنى رفضها، وحين أجابه والدها بأن الجميع موافق على الزواج شعر بالخيبة من جهة، وقال بأنه سعيد من جهة ثانية، و المقطع التالي يوضح ذلك:

<< ألا تريد أن تعرف الرد على طلبك الأخير ؟(...)

- أنا مستعد للانتظار، إلى أن يتم الوصول إلى قرار!

- الأمر لا يحتاج إلى وقت يا بني.. أنت شاب جيد، ولن أرفض شخصا يدخل البيوت من أبوابها!

وازداد ارتباك لخضر إلى درجة كبيرة، وهو ينظر إلى عيني سي الطيب الذي أضاف بالصوت نفسه:

- أنا لا مانع عندي وكذلك أم نجاة..

و تمنّى فجأة لو كان لنجاة مانع! فكّر أنها لو رفضته فسوف يذهب إليها ليشكرها على ذلك(...) قال يحاول أن يجمع صوته:

- إن كانت الأنسة نجاة تريد مهلة أطول فهذا من حقها. كما أن رفضها لن يؤثر على مشاعري الطيّبة نحوكم. كل شيء قسمة و نصيب! نظر السي الطيب إليه نظرة مليئة بالمودة، شعر أنّ رأيه يزداد تأكيدا بأنّ هذا الشاب أصيل فعلا. قال يبتسم ابتسامة صغيرة:

- لا هذا ولا ذاك.. حتى نجاة ليست رافضة!

دهش لخضر أول الأمر، ثم شعر بالخيبة ولعل خيبته ظهرت على وجهه سرعان ما كتمها بابتسامة خجولة وهو يقول: هذا شيء يسعدني يا عمّي الطيّب! >>[2].

(1) ياسمينة صالح، المصدر السابق، ص192.

(2) المصدر نفسه، ص ص 207،208.

من خلال ما تقدم يتبين أن الراوي المتغير ورد في الرّواية بعدّة أشكال، برزت هذه الأشكال بأسلوبين سرديين رئيسيين و هما: الأسلوب الحر المباشر، و الأسلوب المباشر، هذان الأسلوبان هما اللّذان أدّيا إلى المساهمة في اختلاف أشكال الراوي التي تبرز من خلال تنوع ضمائر الحكي من جهة، و درجة الثقة من جهة ثانية.

1-3- الراوي المشارك المتعدّد:

يظهر الراوي المتعدد، من خلال تنوع مظاهر السرد القائم على تدافع الرواة من أجل الاستحواذ على السرد، و الإفصاح عن المواقف، سواء تعلق الأمر بالماضي أو الحاضر، لذلك ينشغل الرواة في وصف وضعياتهم و منظوراتهم و علاقاتهم بالواقع، و هنا تكون الرؤية متعدّدة، وهي الرؤية << التي تتنوع فيها الرؤية وتختلط وتتشابك فيتلون بها السرد >> [1].

و توجد تسميات أخرى لهذا النوع من الرؤية، مثل (الرؤية المجسّمة)، حسب "تودوروف" (T .Todorov)، و هي التي << نتابع فيها الحدث مرويا من قبل شخصيات متعدّدة مما يمكننا من تكوين صورة شاملة و متكاملة عنه. و هي الرؤية التي يتعدّد فيها الحدث بتعدّد الرواة، كل يروي عن نفسه بنفسه مخالفا من حيث وجهة النظر لما يرويه الآخرون، و هو ما يسمى بالرّواية داخل الرّواية >> [2]، غير أن "حميد لحميداني" يرى أنه ليس من الضروري أن تكون الرّواية داخل الرّواية مشروطة بتعدد الرّواة، فبإمكان راو واحد أن يعقد علاقات بين مقاطع حكائية مختلفة من حيث زاوية الرؤية، و هكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعدّدة للرؤية [3].

من خلال ما تقدم يتبين أن ما يتحكم في الرؤية المتعددة هو عدد الرواة من جهة ، بحيث تقدم الحادثة الواحدة بصيغ مختلفة ، تتحكم في هذه الصيغ وجهات نظر الشخصيات حسب قربها و بعدها عن الحدث ،و كذلك حسب المصلحة الشخصية التي تعود عليها من

(1) عبد الله إبراهيم، **المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص119.

(2) أمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية و التطبيق**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997م، ص 36.

(3) حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، ص 49.

وراء تلك الرواية، و من جهة أخرى فقد لا ترتبط بعدد الرواة؛ فقد يكون الراوي واحدا، و لكنه ينظر إلى مقاطع حكائية من زوايا مختلفة فتنتج عن ذلك رؤى متعددة، و إن تعلقت براو واحد.

1-3-1 – الراوي المشارك المتعدد و حادثة القتل:

في رواية "لخضر" يحضر الرّاوي المتعدّد، ليروي حادثة القتل التي وقعت في مستودع لتخزين الأسلحة الذي كان يحرسه "لخضر" ليلا، تلك الحادثة التي رويت في بادئ الأمر بضمير الغائب "هو"، حين قال: << فكّر لخضر أن عليه أن يعيش، ليس لأجل أحد، ولا حتى لأجل نفسه، بل لأنّه يرفض فكرة أن يموت هنا و بهذا الشكل..! وجد نفسه يحاول الخروج من المستودع، صار يطلق النار عشوائيا. سمع شيئا آخر يسقط على الأرض.. عرف أنه أصاب شخصا آخر.. >> [1]، ففي هذا المقطع السردي يتجلى للمتلقي أن القاتل هو "لخضر" و ذلك من خلال قول الراوي: << عرف أنه أصاب شخصا آخر>>، و هذا يؤكد إصابته لشخص أول ثم ثان؛ أي أنه قتل اثنين، كما أن معرفة الراوي هنا و إن كانت الصيغة بضمير الغائب إلا أنها تتساوى مع معرفة الشخصية .

ثم تروى نفس الحادثة من وجهة نظر الممرضة التي كانت تهتم بـ "لخضر" عندما أدخل إلى المستشفى، حيث قامت بعرض الحادثة بشكل مغاير تماما وذلك حسب ما سمعته من الممرضين، فحين استفاق "لخضر" من غيبوبته سألها أن تخبره ما الذي جرى، فأجابت:

<< ما أعرف أن المكان الذي كنت تعمل فيه تعرّض إلى هجوم مسلّح.. هذا ما يقوله الممرضون هنا ..

– هجوم ؟

– سمعت أنه تم سرقة بضائع من المخزن لا أدري، و تم قتل حارسين في الهجوم و أنت هنا، كنت قاب قوسين من الموت..! هذا كل ما أعرفه، و لا تسألني عن أي شيء أكثر..! >> [2].

(1) ياسمينة صالح، **لخضر** ، ص 114.

(2) المصدر نفسه، ص 118– 119.

فالملاحظ لهذا المقطع السردي يكتشف أن رواية الحادثة مختلفة عن سابقتها، حيث أسندت عملية القتل إلى هجوم مسلح مصدره من خارج المستودع، و هذا ما هو شائع بين شخصيات عديدة و المتمثلة في الممرضين.

ثم تستلم شخصية أخرى زمام الحكي و هي شخصية "لخضر"، و ذلك بعدما أعاد حياكة الأحداث من جديد لتخرج في ثوب آخر، كما يريده هو، كي يمكّنه ذلك من الخروج من دائرة الاتهام التي وقع فيها؛ لأنه كان يدرك جيّدًا بأنّ عليه أن يخرج من الحكاية سالما، و كلّما زادت قناعته بذلك، ازدادت قدرته على الكذب و التأليف و التزييف، و دون وعي منه وجد نفسه يورّط عددا من الحراس في حكاية استطاع حبكها جيدًا، مستفيدا من التفاصيل الخاصة التي كان يسردها الحراس على بعضهم البعض بالقرب من المستودع ، مدّعيا بأنه بريء، و ذلك حين سأله الضابط الذي كان يستجوبه بقوله:

<<- ما الذي يقول إنّك لم تكن ضمن الجماعة التي هاجمت المستودع ؟ قد تكون شريكهم!

تصبب العرق من جبينه وهو ينظر إلى الرجل الجالس قبالته باردا مصّرا على كلمته.

نظر حوله بعينين تائهتين ثم عاد للنظر إلى الرجل من جديد، قال بصوت أراده صادقا:

- لا يا سيدي أنا مجرّد حارس، ولا يمكنني أن أخون لقمة عيشي.. لا يمكنني أن أعتدي على مستودع أعرف أن فيه مواد غذائية يستفيد منها كل الناس، هذه خيانة أنا لا أرتكبها يا سيدي..!

برقت عينا الرجل فجأة.. ظل ينظر إليه بحدّة قبل أن يقول بصوت قريب إلى التوتر:

- وكيف عرفت أنّ في الصناديق مواد غذائية؟

- أنا كنت أعمل في الميناء يا سيدي، وأسمع دائما أن البضائع التي ترد تحمل المواد الغذائية التي يستفيد منها الناس ! >> [1].

فرواية الحادثة الواحدة من طرف شخصيات مختلفة، و وفق وجهات نظر متباينة، يخلق نوعا من التشويق الذي يسهم السرد في حدوثه قبل أن تظهر الحقائق جلية بشكل

(1) المصدر السابق ، ص ص 124 – 125.

تدريجي، الأمر الذي يسمح للمتلقي بالمشاركة في الحل و الربط وتقدير المواقف وإطلاق الأحكام، وهو أسلوب في البناء السردي يتيح مجالا واسعا لأن تتجلى الحكاية من خضم سلسلة الرؤى التي تتمركز حول نقطة ما، فتكون نتيجتها تشكيل الحكاية التي هي رواية مجموعة من الشخصيات تتظافر عناصرها الفنية معا من أجل بلورة حكاية يمكن إدراجها ضمن نسيج متعدّد المرجعيات بمكوناته التاريخية و الأسطورية و السحرية [1].

و يتعدّد الرواة عندما يسمح الحكي بتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الأخر، و من الطبيعي أن يختص كل واحد بسرد القصة بكيفية مخالفة من حيث زاوية الرؤية لما يرويه الرواة الآخرون.

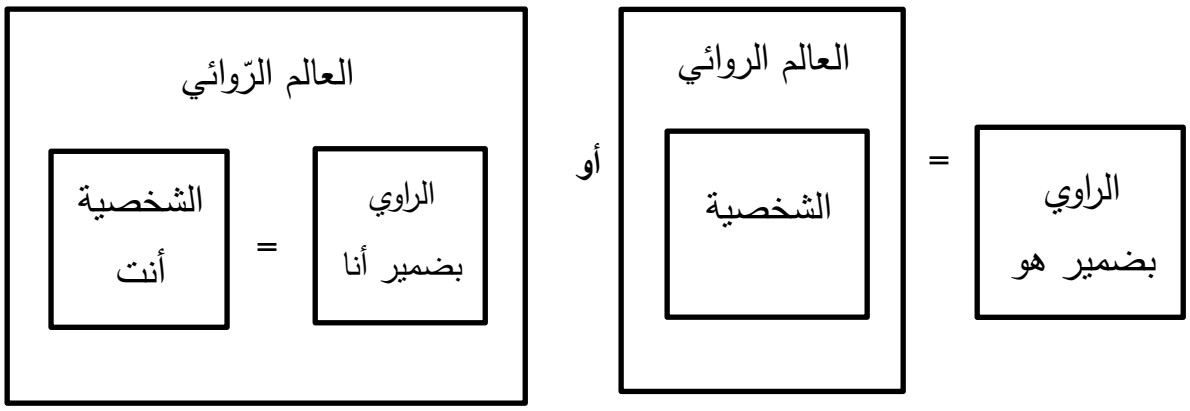
1-3-2 – الراوي المشارك المتعدد و مظاهرات الطلبة:

كما يظهر الراوي المتعدد من خلال حديث حرّاس المستودع عن الطلبة الذين خرجوا في مظاهرات؛ حيث يوجد من الحراس من كان يناصرهم في مظاهراتهم، و يعلّل لهم سبب خروجهم، و يرفض أساليب التعذيب الممارسة في حقهم، و هناك من يرى عكس ذلك؛ لأنه يرى في خروجهم خدش لسمعة البلد، و قد أيد فكرة تعذيبهم، من أجل أن لا يتمادوا في مظاهراتهم بغية أن يسود الاستقرار في البلاد، و هناك رأي ثالث يرى أن الكفتين متعادلتين بين المواطنين و البلاد، معتبرا أن كل طرف محق في كيفية دفاعه عن حقوقه، و يبرز ذلك من خلال المقطع السردي التالي: << سمع تفاصيل مروّعة عن عمليات التعذيب تعرّض إليها الشباب بسبب تلك المظاهرات، مظاهرات قد تحدث كل يوم وكل وقت وفي أي مكان، فوحدهم الموتى من لا يخرجون في المظاهرات ! قالها أحد الحرّاس بصوت أشبه بالهمس، إنهّم يطالبون بالكرامة و الخبز، فكيف يمكن تعذيبهم لأنهم طالبوا بالكرامة والخبز؟ قال الثاني: بل يستحقون أكثر من ذلك ! كيف يجرؤون على تشويه سمعة البلد كما لو كنا جياعا ! سمعة البلد أهم من كل المشاكل ! قال ثالث بصوت أقرب إلى الغضب، رد عليه الأول: لا ! هم شباب مثلنا، يعيشون على الحافة، انظر كيف تحوّلت البلد إلى إسطبل يحكمه الغيلان ! الشعب صار مجرّد قطيع يؤخذ

(1) ينظر، عبد الله إبراهيم، **<<السرد والتمثيل السردي في الرّواية العربية المعاصرة (بحث في تقنيات السرد و وظائفه)>>**، مجلة **علامات**، العدد 16، المغرب، 2001م، ص ص 16 – 17.

إلى الذبح في المناسبات التي يختارها لهم هؤلاء ! ردّ عليه الصوت الغاضب بنبرة غريبة: أنت تقول كلاما خطيرا يا عزيزي، يجب أن يسود الانضباط كي لا يتمادى هؤلاء الجياع على أسيادهم، قال الثاني يحاول فك نزاع خفي وقع بين اثنين: هل سوف تتشاجران على اللاّشيء؟ المواطنون يدافعون عن حقهم في الخبز و السلطة تدافع عن حقها في إسكاتهم وفي الحالتين المباراة متعادلة ! >>[1].

و من خلال ما تقدم تبين أن الرؤية الداخلية قد تحققت بوجود رواة يمثلون شخصيات في الرّواية، و ذلك من أجل عرض الوقائع من وجهة نظرها، سواء كان ذلك بضمير المتكلم أو بضمير الشخص الثالث، المهم أن يكون مقدار معرفة الشخصيات متماثل مع مقدار معرفة الراوي، و الشكل التالي يوضح ذلك:



(1) ياسمينة صالح، المصدر السابق ، ص ص 103- 131.

ثالثا- الرؤية من الخارج (Vision du Dehors) في رواية " لخضر" لـ"ياسمينة صالح":

1- مفهوم الرؤية من الخارج:

هي الرؤية التي تكون معرفة الراوي فيها أقل من معرفة الشخصية الرّوائية رئيسية كانت أم ثانوية؛ لأن الراوي هنا يصف ما يرى وما يسمع فقط دون أن يغوص في أعماق الشخصيات و مشاعرها و أفكارها، فيكون السرد حينها وصفا حسيا خارجيا، و هذا النوع من الرؤية قليل في الرّوايات إذا ما قورنت بأنواع الرؤية الأخرى، و يرى " ت. تودوروف" (T .Todorov) أن: << في هذه الحالة الثالثة يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الرّوائية، وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه...الخ، لا أكثر لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر طبعا إنّ هذه << النزعة الحسية >> الخالصة لا تعدو أن تكون مواضعة، ذلك لأنّ سردا ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول لكنه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة، وضروب السرد من هذا النوع أقل بكثير من أنواع السرد الأخرى >>[1].

و ليس فقط "تزفيتان تودوروف"(T .Todorov) من يرى أن (الرؤية من الخارج) هي أقل أنواع الرؤى استعمالا بل كان الأمر كذلك بالنسبة لمعظم النقاد الذين اهتموا بدراسة الرؤية السردية، من أمثال "عبد العالي بوطيب" و "سعيد يقطين" و "صلاح فضل" و غيرهم، حيث رأوا أنها قليلة الاستخدام و أنها << لم تستخدم إلاّ في أدب القرن العشرين >>[2].

و في الرؤية من الخارج يكون الرّاوي بعدة أشكال، فإمّا أن يكون واحدا من شخصيات الرّواية أو المشاهدين، أو مستقلا متخذا لنفسه مستوى زمنيا و مكانيا خاصّا به[3].

و إذا نظرنا إلى رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح" نجد أنّ أكثر أنواع الراوي الذي يروي من الخارج هو الراوي الخارجي المستقل، ثم يليه الراوي الشاهد.

---

(1) تزفيتان تودوروف، << **مقولات السرد الأدبي**>>، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي** ، ص 59.

(2) صلاح فضل، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط 1، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 292.

(3) ينظر، محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، ص 90.

1-1- الراوي الخارجي المستقل:

هو راو خارج الحكاية ولا ينتمي إليها، و هو في هذه الحالة يروي على مسافة عمّا يرويه فيبقى خارج ما يروي من أحداث، و يعتبر أكثر أنواع الراوي الخارجي حضورا في رواية " لخضر".

من أهم ما يهتم به الراوي في هذه الحالة هي الأفعال الظاهرة للشخصيات، فلا يذكر إلاّ ما يبدو أمام العينين، و ما تسمعه الآذان أو يشمه الأنف؛ أي أنه يدرك بإحدى الحواس، و في هذه الحالة تقترب القصة في طريقة عرضها من المسرحية، و يتحول الراوي إلى مجرّد واصف للأحداث أو معلّق عليها، و حينها يتخذ كل شيء في القصة صفة الفعل، أو الصفة المدركة إدراكا حسيّا[1].

ففي رواية "لخضر" لياسمينة صالح يبرز الراوي الخارجي من خلال وصفه للشخصيات و الأماكن، و اختفاء وصفه للمشاعر و الانفعالات و الأعماق الداخلية.

1-1-1- الراوي الخارجي المستقل و الشخصيات:

و هنا نجد الراوي منشغلا بالأوصاف الحسية و الحركات الظاهرية المتجلية في الأفعال و السلوكات المختلفة، فها هو يصف الجنرال "لخضر" قائلا: << لبس بذلته الخضراء الأنيقة و خرج إلى الصالة بخطوات أقل حدّة.. كأنه ليس هو.. كأنّ شخصا أخر تقمصه >>[2]، فلقد ركّز الراوي على وصف لون البذلة التي ارتداها "لخضر" حيث بين لونها بأنها خضراء و أنيقة، ثم تتبعه أثناء خروجه إلى الصالة ليصف لنا خطواته أثناء مشيه، ثم استمر الراوي في وصف "لخضر" لمّا انتهى من ارتشاف القهوة فقال: << عندما انتهى من قهوته نهض نحو السيارة التي تنتظره في الخارج.. رأى سائقه الخاص يدنو منه مهرولا ليتناول من يده الحقيبة الجلدية الصغيرة >>[3].

---

(1) ينظر، عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي** ، ص ص 127-128.

(2) ياسمينة صالح، **لخضر**، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

و المتأمل للنموذجين السابقين يكتشف أن هذا الراوي ليس له مكان محدّد، و لا وجود فيزيائي له، حيث يبرز فقط من خلال صوته، فهو ليس شخصية من شخصيات القصة، و لكنه هنا بمثابة "كاميرا" ترصد ما تقع عليه العدسة، و كأنه يحتل مكانا ما داخل القصة، فهو على قدر اهتمامه بوصف الشخصية الرئيسية لا يتوانى عن وصف الشخصيات الثانوية، و كأن هذه الكاميرا مثبتة في كلّ مكان، في البيت و الشارع و المكتب، و غيرها من الأماكن التي تتواجد بها الشخصيات، لذلك نجد الراوي قد مزج بين الوصف الخالص و الوصف السردي، و هذا النوع من الوصف يكون أقرب إلى التصوير السينمائي منه إلى التصوير الفوتوغرافي .

و لقد قام الراوي الخارجي المستقل بوصف أفعال سكرتير "لخضر" بقوله: << طرق سكرتيره الباب طرقا خفيفا و دخل حاملا مجموعة من الملفات و الرسائل، وبعض الفاكسات التي وردت إليه من الخارج، كانت الفاكسات منسقة بإتقان شديد داخل ملف أخضر و قد قام السكرتير بترجمتها قبل حملها إليه ككل صباح.. >>[1]، و كأن هذا الراوي كان شاهدا على ما يحدث و سمع ما قيل، حتى أنه وصف الطرق على الباب بأنّه خفيف، و تتبع السكرتير حتى دخل إلى مكتب "لخضر"، و قام بوصف الأشياء التي كان يحملها و هي الملفات و الرسائل، و كيفية ترتيبها، و حتى لون الملف الموضوعة فيه.

و لم يقتصر عمل الراوي الخارجي المستقل على وصف شخصية "لخضر"، بل قام أيضا بوصف أفعال والد "لخضر" و كذلك زوجة والده و إخوته حيث قال: << نظر إلى أبيه و هو يرتشف قهوته ببطء مثير للأعصاب.. بينما زوجته جالسة قرب موقد النار تحرك في قدر قديمة، و إخوته الصغار يتلاعبون فيما بينهم بتناغم >>[2].

فهذا الراوي لا ينتقي ما يرصد، بل يلتقط كل ما تقع عليه العين و تسمعه الآذان، فها هو يصف حادثة موت الشيخ "إبراهيم"، الحمّال الذي كان يعمل في الميناء، حيث قال: << كان إبراهيم منهارا على الأرض يتنفس بصعوبة شديدة و قد بدأ خيط من الدم يأخذ مسارا من فمه إلى دقنه، التمّ الحمّالون حوله، و جاء رئيس العمال رفقة طبيب الميناء الذي

(1) المصدر السابق، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص25.

قال بصوت لا يخلو من تأنيب: انقلوه إلى عيادتي بسرعة.. ! >>[1]، و هنا يمكننا أن نلاحظ وجود الراوي المراقب و كأنه شخصية موجودة في مكان ما داخل الميناء، فلا يستطيع عمل أيّ شيء سوى وصف ما يشاهده و ما يسمعه فقط، مترصدا حركات و سكنات الشخصيات، لذلك نجده ينقل ما يحدث أمامه بأمانة، دون تفسير ما يحدث، بل يترك للقارئ أن يستنتج ما يشاء، بينما يقتصر دوره على الوصف و السرد فقط.

ثم ينتقل الراوي لوصف مدير الجامعة "سي الطيب" عندما أخذته الشرطة، بعد الاحتجاجات الطلابية، فراح يتتبع حركاته من وقت إلقاء القبض عليه، حتى مغادرة سيارة الشرطة من الجامعة، إذ يقول:

<< نظر المدير حوله ثم مشى مع رجل الأمن الذي أشار نحو إحدى السيارات التي ركبها بمساعدة شرطي فتح له الباب باحترام واضح. قبل أن يركب على متن السيارة رفع عينيه إلى شاحنة الشرطة ليرى مجموعة الطلبة بداخلها وقد تمّ اعتقالهم. طأطأ رأسه ودخل السيارة، وقبل أن ينطلق المحرّك سمع الجميع هتاف الطلبة من داخل شاحنة الشرطة، وهم يصرخون بصوت واحد: << الله أكبر عليها نحيا و عليها نموت >> >>[2].

فقد سرد الراوي ما كان يشاهده من تصرفات قام بها "سي الطيب" و كذلك "الشرطي"، و ما سمعه من هتاف صادر من طرف الطلبة، دون أن يتعمق فيما يختلج كلّ من هذه الشخصيات من مشاعر الخوف و الهلع، أو الانبساط و السرور، فـ <<الواقع إنّ الرؤية الخارجية المحض (الكاميرا)، أي التي تكتفي بوصف أفعال، لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أي تأويل و أي تدخّل من فكر البطل (الفاعل) >>[3]، و هنا الراوي تكون رؤيته محدودة الإدراك خارجيا ومستحيلة الإدراك داخليا؛ لأنه اقتصر على وصف المظهر الخارجي للشخصية من غير أن يحلل أفكارها؛ أي أن الراوي هنا محدود العلم.

(1) المصدر السابق، ص 40 .

(2) المصدر نفسه ص155 .

(3) تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، ص 23.

و لكن كثيرا ما تتحول الرؤية الخارجية إلى رؤية من الخلف؛ لأن الإكثار من الوصف الخارجي الحسي سيجعل الوصف جامدا و غير معقول، و عليه يتدخّل الراوي لوصف بعض السلوكات الداخلية النفسية منها و الذهنية، لغرض ربط الحبكة جيدا، لكي لا تفقد القصة جاذبيتها بسبب الوصف الحسي المفرط، و قد تحدّث عن ذلك " ت. تودوروف" (T .Todorov)، حيث رأى أن الرؤية من الخارج << لا توجد أبدا في حالة خام و إلاّ أدّت إلى اللاّمعقول >>[1]، و نستطيع أن نلحظ ذلك في المقطع السردي التالي:

<< رآها تخرج ودقّ قلبه بقوة. بدت له بصحّة جيدة. كانت تمشي مع رفيقتين وعندما رأته ارتبكت.. ابتسم لخضر وهو يلوح لها بيده، ورأى نظرة غريبة في عيني الفتاتين اللّتين كانتا ترافقانها، انحنت إحداهما نحو نجاة وقالت لها شيئا.. ضحكت الفتاة الثانية ولكن نجاة ظلّت عابسة.. حتى رفيقاتها العاديات يسألنها من هذا الشخص البائس الذي يلوح بيده نحوهن؟ >>[2].

فمن خلال المقطع السردي السابق يبرز أن الراوي حتى و إن قام بوصف "لخضر" و "نجاة" و رفيقاتها وصفا ظاهريا، إلاّ أنه لم يتوفق عند تلك المظاهر و الحركات و الأصوات، بل تعدّى ذلك إلى وصف دواخل الشخصيات، و ذلك في قوله: << ودق قلبه بقوة >>، و كأنه شقّ صدر "لخضر" واكتشف سرعة دقات قلبه، أو قام بتحسّسه، كما استطاع الإخبار عن حالة الارتباك التي أصابت نجاة عند رؤيتها لـ"لخضر" في قوله << وعندما رأته ارتبكت >>، فهو هنا على الرغم من تركيزه على السلوكات الظاهرة، لم يستطع أن يتجنّب تحليل بعض الظواهر النفسية التي تبديها الشخصيات، أو ترتسم على الوجوه أو تظهر من خلال السلوكات، و توجد مقاطع كثيرة مزج فيها الراوي بين الوصف الخارجي الحسي و الوصف الداخلي المعنوي، و نورد أيضا هذا المقطع على سبيل الذكر لا الحصر لنبين تجاوز الراوي الخارجي لحدوده، في قوله: << لم يأت الشخص الذي تعوّد على الاستماع إليه لوحده، جاء معه شخص أخر يلبس سترة جلدية و يضع نظارة سوداء

(1) المرجع السابق، ص 52.

(2) ياسمينة صالح، **لخضر**، ص 75.

سميكة تغطي عينيه و حاجبيه معا >>[1]، فالفعل < تعوّد > في هذا المقطع لا يختص بالمظهر الخارجي، و إنما بالحالة النفسية للشخصية.

1-1-2 - الرّاوي الخارجي المستقل و المكان:

لقد قام الراوي بوصف المكان؛ لأن المكان يعد من أهم العناصر الأساسية التي يقوم عليها القص، فهو يشكل إلى جانب الزمان البيئة القصصية التي تقع فيها الأحداث و أفعال الشخصيات، و ارتباطه بالحدث، كونه الحيّز الذي تدور فيه الأحداث، و المكان يكسب أهمية بعد أن يحدث فيه شيء ما، إذًا فالمكان وعاء يحوي كلّ من الشخصيات و الأحداث.

و يعتبر المكان وعاء للحدث و الشخصية؛ لأنه يظهر مظاهر الحياة التي تعيشها الشخصيات، كما يحوي الأحداث التي تنمو مسيرتها ضمن إطار محدّد، إذ تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، و له علاقة وطيدة بالشخصيات، فالبناء المكاني لا يشكل في النص إلاّ من خلال اختراق الأبطال له[2].

و وصف الراوي للمكان غالبا ما يكون غرضة الإيهام بواقعية الأحداث، من أجل التأثير في المتلقي فقد << يستعمل الوصف للإيهام، حيث يقف عند بعض التفاصيل و الجزئيات الصغيرة الموجودة في العالم الخارجي، في عالم الرّواية التخييلي و يشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، و يخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع >>[3].

ففي رواية "لخضر" نجد الراوي يصف مكتب الجنرال لخضر بقوله: << كل شيء كان أخضر هنا.. البذلة الرسمية التي يلبسها.. ديكور المكتب.. الكراسي و الأريكة العريضة التي يستلقي عليها أحيانا.. السجّاد أخضر، متمازج بين الدّاكن و الفاقع.. >>[4]، فالملاحظ لهذا المقطع يجده وصفا محضا غير ممزوج بالسرد، و هذا النوع من الوصف يمثل وقفة

(1) المصدر السابق، ص 133.

(2) ينظر، حسن بحراوي، **بنية الشكل الرّوائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)**، ص 29.

(3) سيزا قاسم، **بناء الرّواية**، ص 115.

(4) ياسمينة صالح، المصدر السابق، ص 11.

زمنية؛ لأن مساحة النص في هذه الحالة تفوق سرعة الحدث، و ذلك لأن سرعة الحدث تكون صفرا، و سبب ذلك أن الراوي حرص على تقديم الأشياء كما هي في العالم الخارجي، كما يحدث في المحاكاة أو التصوير الفوتوغرافي، فـ<< قد اقترب الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها كما هي في العالم الخارجي، و تقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل، و ارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي، أي التصوير الفوتوغرافي >>[1].

1-2- الراوي المشاهد:

و هو راو حاضر لكنّه لا يتدخّل، و لا يفسّر التصرّفات، و لا يعلل المواقف، إنّه يروي من خارج على مسافة بينه و بين ما يروي عنه، إنّه بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، كما أنه بمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع، فهو بذلك تقنية ألية تقوم بعملية (المونتاج) أو تركيب الصور[2]، و هذا النوع من الراوي يكون شخصية مشاركة، لكنه أيضا مجرّد عدسة كاميرا تلتقط ما تقع عليه عين تلك العدسة من أفعال و أقوال، فقط دون الخوض في بواطن النفوس و الأذهان، و هذا النوع من الراوي قليل الحضور في الرّواية إذا ما قورن بباقي الأنواع الأخرى.

1-2-1 - الراوي المشاهد و الشخصيات:

يبرز الراوي المشاهد في مواضع معدودة عدّ الأصابع في رّواية "لخصر"، و ذلك من أجل أن لا تصير الرّواية مجرّد وصف خارجي يفتقر إلى الحيوية، فعندما سأل "لخضر" الممرض الذي يعمل في الميناء عن حالة العامل "الشيخ إبراهيم" لما أصابته وعكة، من جرّاء الإهانة التي تعرض إليها من طرف ابن الوزير، فقال له الممرض: << لقد نقل إلى المستشفى، لا أعرف شيئا آخر >>[3]، فهذه العبارة تبيّن أنّ هذا الراوي المشاهد "الممرض" قد نقل للمروي له ما سمحت له به الرؤية، و أكثر من ذلك فإنه لا يعرف أيّ شيء، و ذلك

(1) سيزا قاسم، **بناء الرّواية**، ص 111.

(2) ينظر، محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، ص 92.

(3) ياسمينة صالح، **لخضر**، ض 41.

لأنه كان شاهدا على حادثة نقل المريض إلى المستشفى دون الانتقال معه، و هذا يؤكّد أنه كان موجودا هناك في الميناء و حاضرا باعتباره شخصية من شخصيات العالم الروائي، فقد نقل ما رآه أمامه بأمانة دون تعليق على ما حدث، بل ترك للقارئ أن يستنتج ما يشاء من وقائع.

كما اقتصر دوره على نقل وسرد الوقائع العامة دون أن يتعمق في الجزئيات، فها هو يتتبع عملية نقل "سي الطيب" – مدير الجامعة – من مستشفى إلى آخر، لكن هذه المرّة الراوي المشاهد هو "كريم"، فعندما سأله "لخضر" عن مدير الجامعة فقال: << أرسلوه إلى المستشفى بعد ليلة << بيضاء >> ! أحالوه إلى المستشفى العسكري قبل أن يحوّلوه إلى المستشفى العام ! >>[1].

ثم يتقمص الراوي المشاهد شخصية أخرى، و هي الشخصية البطلة "لخضر"، و ذلك عندما نقل ما فعله الطلبة داخل الجامعة، معلّقا عليهم مع "كريم" قائلا: << الطلبة رفضوا الدراسة اليوم، لكنّهم لم يغادروا إلى نهاية الدوام ! >>[2]، فلقد تمكن "لخضر" من معرفة ما يجري داخل الجامعة؛ لأنه كان حاضرا هناك يترصد كل صغيرة و كبيرة بحكم عمله كمخبر بالجامعة.

و قد قام الراوي المشاهد بوصف شخصية أخرى وصفا خارجيا من غير الدخول في أعماقها، بل انحصر الوصف على ما رآه ظاهرا للعيان، لكن هذه المرة الراوي الشاهد هو "نجاة" عندما خاطبت "لخضر" قائلة: << لهذا أنت مكفهر الوجه؟ >>، و هنا يظهر وصف "نجاة" لـ "لخضر" من خلال العلامات البارزة على وجهه، و التي تجسّد مدى غضبه واستيائه من فعلة والده الذي سرق منه نقوده، و بالتالي تبدو رؤية الراوي محدودة الإدراك خارجيا ومستحيلة الإدراك داخليا؛ لأنه لم يخبر عمّا يختلج الشخصية من الداخل، بل اكتفى بما هو باد من المظهر الخارجي لها، حتى كشفت الشخصية بنفسها عمّا بداخلها.

(1) المصدر السابق، ص 161.

(2) المصدر نفسه، ص 160.

1-2-2 - الراوي المشاهد و الأشياء:

لو ابتعدنا قليلا عن وصف الراوي الشاهد للشخصية فإن رؤيته لا تتعدى بعض الأمور المعدودة على رؤوس الأصابع، و هذا يثبت أن الراوي الشاهد لم يكن له حضور واسع في تقديم العالم الرّوائي، بل إنّ الرّوائي فوض أمر التقديم لأنواع الرواة المذكورة سابقا، و رغم ذلك فإن الراوي الشاهد كان له حضور و إن كان محتشما، خاصة إذا تعلق الأمر بتقديمه للأشياء، و يبرز ذلك من خلال رؤية "نجاة" و "لخضر" للسور الذي يحيط بقاعة السنيما، ذلك السور الذي كان يتسلل "لخضر" من فوقه للدخول من أجل مشاهدة الأفلام التي تعرض، و المقطع السردي التالي مثال على ذلك: << أعتقد أنهم أضافوا مترين أخرين، كأنهم انتبهوا إلى أنّك كنت تتسلقه للدخول إلى السنيما (...)

- فعلا.. صار أطول مما كان عليه من قبل..! >>[1].

فمن خلال هذا القول يبرز أن الراوي لاحظ تغير طول السور بنفسه، و هذا يدل أنه رآه عندما كان قصيرا، فهو شاهد عليه في الحالتين.

و من الأشياء أيضا التي وصفها الراوي الشاهد الكتب الموجودة في مكتبة المركز العسكري، حيث بيّن بأنها كتب عسكرية بالدرجة الأولى، و لا تمت بصلة إلى مجالات أخرى، و يبرز ذلك من خلال قول "حسين زرياب" عندما خاطب الجنرال "لخضر" قائلا: << الكتب التي نجدها غالبا ما تكون ضمن ما ندرسه عمليا يا سيّدي، فهي كتب عسكرية من الدرجة الأولى ! >>[2].

كما علق الراوي الشاهد على حالة الطقس التي توحي بحلول فصل الربيع، و ذلك حين تقمص شخصية "لخضر" حين قال: << يبدو اليوم مشمسا.. لقد حل الرّبيع أخيرا! >>[3]، فرؤية الراوي هنا لا تتعدى ما هو باد للعيان من مظاهر، و عبارة<< يبدو اليوم مشمسا >> تؤكد أنه راو حاضر شاهد على ذلك.

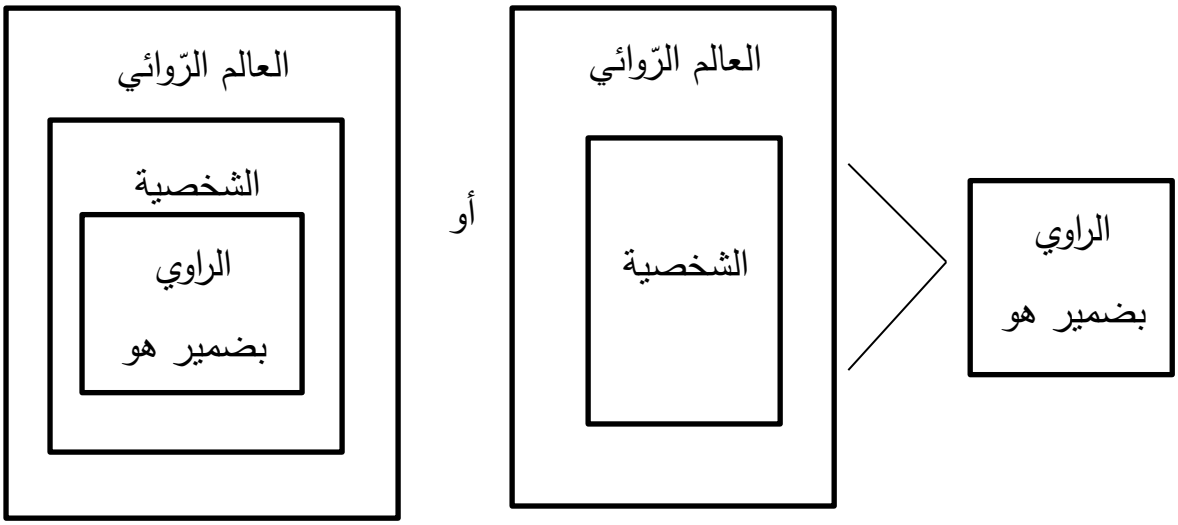
(1) المصدر السابق ، ص 59.

(2) المصدر نفسه، ص 288.

(3) المصدر نفسه، ص 10.

و يظهر الراوي المشاهد أيضا من خلال شخصية حارس المستودع الذي يعمل في النهار، حين وصف الحركة داخل المركز العسكري قائلا: << في هذا الوقت الحركة تقل قليلا لكن سرعان ما تشتد في الواحدة ظهرا..!>>[1]، وقوله << في هذا الوقت>>، يدل على فترة الصباح، حيث يبين انخفاض نسبة القادمين إلى المركز في الصباح، و تزايدها بعد الظهيرة، و هذا يثبت حضوره هناك في الفترتين الصباحية و المسائية، و مشاهدته لما يحدث، و يعني ذلك أن الرّاوي الشاهد يتموقع في مكان معيّن داخل الرواية، و << الشهادة على وقوع الحدث أو المشاركة فيه يعمل على تقديم دليل مقنع على صدق الأحداث، اعتمادا على أن خير من يروي الحدث هو من يشارك في صنعه أو يشهد وقوعه>>[2]. و هنا تبرز جليا وظيفة البينة أو الشهادة التي يقوم بها الراوي.

من خلال ما تقدم يتبين أن الراوي من الخارج قد اعتمد على أسلوب الوصف الخارجي للشخصيات أو الأحداث أو الأشياء، دون التطرق للخصائص النفسية، أو الأصداء الباطنية المتلونة بمختلف المشاعر و الأحاسيس، و هذا الوصف لا يمكنه أن يخلق تعاطفا مع الشخصيات، كما أن هذا الراوي قد احتل موقعين، الأول خارج الحكاية و هو السائد أكثر، و الثاني داخل الحكاية و هو الأقل حضورا في الرواية، و الشكل التالي يوضح ذلك:



(1) المصدر السابق، ص 101.

(2) عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ص 124.

و في نهاية هذه المقاربة التطبيقية، ندرج هذا الجدول، الذي سيوضح بالتقريب توزيع أنواع الرؤى السردية في رواية "لخضر" لـ"ياسمينة صالح"، و ذلك بتحديد الصفحات التي تسودها كل رؤية في كل مقطع سردي، و إن لوحظ تداخل بين الرؤى في الصفحة الواحدة.

المقطع	الرؤية من الخلف/ الصفحات	الرؤية "مع"/الصفحات	الرؤية من الخارج/الصفحات
1	12 ⟵1	12 -10	11 ⟵ 9
2	17 ⟵13	16 -15	-
3	23 ⟵ 18	23 – 21	-
4	33 ⟵ 30 -28 -27 -24	27⟵ 24	30 -25
5	47 -44 -42 -38 -36 -35	46 -45 -43⟵ 35	41 -40 -37
6	56 -53 ⟵ 48	56 -55 -54 -51	-
7	70⟵ 67 -64⟵ 60 -57	71 -69 -68 -66 -63⟵ 58	65 -64 -59
8	80 -79 -72	78 ⟵ 72	75
9	84 - 81	85⟵ 81	-
10	91⟵ 86	97⟵ 86	96 -95-88
11	106- 105-103- 101⟵98 115⟵ 109	109 ⟵ 103 - 100 114⟵ 110	-101-98 113- 107
12	-126-122-119-117-116 133 ⟵ 131-129-128	125 ⟵ 116 134⟵ 127	133
13 ¤	141 ⟵ 135	138 -136	-
14	149⟵ 144	143 - 142	-
15	-156-155- 153 ⟵ 150 165⟵ 163-161-159-158	157 – 154 164 ⟵ 160	-160 -155 161

16	166 ← 169-173 - 174	166 ← 168 170 ← 172 - 175	-
17	176- 180 ← 188 190 ← 195- 198 - 199	177 ← 179- 183 ← 187- 189-191-192-196-197	181
18	200- 202- 205- 208 ← 213- 215 ← 219	201 ← 204-206 ← 208-210 212 ← 218	-
19	220- 221	221 ← 225	-
20	226 ← 231-234-235 238 ← 250	228- 231 ← 233-236 ← 239 241 ← 245-247-248-250	229
21	251- 253 ← 264	252- 254- 263	-
22	265 ← 277	265- 270- 257	272
23	278 ← 282- 285	279 ← 281-283 ← 285	281
24	286- 287	287 ← 291	288
25	292 ← 298- 300	293- 295- 296- 298 - 299- 301	-
26	302- 305- 309- 310- 315- 316	303- 304- 306 ← 308 311 ← 314	-
27	317- 39- 323- 325- 328	317- 318- 320 ← 332	-

تعليق:

من خلال الجدول يتبين أنه في المقاطع السردية الأربعة الأولى من رواية "لخضر"، قد سادت الرؤية من الخلف، و يعني ذلك سيطرة الراوي العليم بنوعيه: المنقح و المحايد، و هذا أمر طبيعي من أجل التقديم للعالم الروائي و التمهيد له، و إدماج المروي له في العالم التخييلي بكل مكوناته.

أما من بداية المقطع السردي الخامس إلى غاية المقطع السادس و العشرين فقد تم المزج بين الرؤية من الخلف و الرؤية "مع"، دون إهمال الرؤية من الخارج و لو كانت بنسبة قليلة، و هذا يعني أن الراوي قد يسيطر أحيانا على العالم المسرود بمختلف مستوياته البنائية، و قد يترك الحرية للشخصيات لتستلم زمام الحكي و تقدم العالم الروائي حسب وجهة نظرها، و المزج بين الرؤى الثلاثة يبدو جليا من خلال وجود هذه الرؤى في نفس الصفحات.

أما في المقطع السابع و العشرين – و هو الأخير – فقد سادت فيه الرؤية "مع" أضعاف الرؤية من الخلف؛ لأن الراوي قد حرر الشخصيات من هيمنته، و اختفى خلفها فعرضت العالم الروائي بألسنتها و من زاوية نظرها، و بالأسلوب الذي اختارته، بالرغم من تدخلاته المحتشمة بين الفينة و الأخرى .

و أخيرا يمكن القول أن رواية "لخضر" للروائية الجزائرية "ياسمينة صالح، قد شهدت تنوعا في الرؤى، الذي برز من خلال تنوع الصيغ و الأساليب و الأصوات و الضمائر، مما أضفى عليها نوعا من الدينامية والإيهام بواقعية الأحداث.

خاتمـــــــــة

خاتمة

من خلال هذه المقاربة النظرية التطبيقية للرؤية السردية في رواية "لخضر" لـ"ياسمينة صالح" خلص البحث إلى النتائج التالية:

- أنّ مفهوم الرؤية السردية متقارب عند معظم الباحثين، سواء كانوا غربيين أم عرب و إن اختلفت المصطلحات.

- وجود صلة وثيقة بين الراوي و الرؤية السردية، باعتبار أن الرؤية السردية هي الكيفية التي يدرك بها الراوي العالم الروائي، و يعرضه من وجهة نظره على المروي له.

- أنّ معظّم الدراسات المتعلقة بالرؤية السردية ركزّت اهتمامها على الأثر الذي يتركه حضور الراوي أو غيابه في النص، و بالتالي تأثيره في أسلوب النص.

- لقد لوحظ تنوع في الأساليب السردية التي قدمت بها الرواية، باختلاف نوع الراوي، فالراوي العليم المنقح اعتمد على الأسلوب التقريري التفسيري التحليلي ثم التقييم و التقويم، أما الراوي المحايد فاعتمد على الأسلوب التقريري التحليلي دون أن يتعدى إلى التقييم و التقويم.

- أن الراوي الداخلي أيضا تنوعت أساليبه، فتراوحت بين أسلوب الحوار الداخلي (المونولوج)، و الحوار الخارجي الذي برز بأسلوبين مختلفين، الأول هو الأسلوب المباشر، و الثاني هو الأسلوب الحر المباشر.

- أما الراوي الخارجي، فقد اعتمد على أسلوب الوصف المحض، و أسلوب آخر مزج فيه بين الوصف و السرد، وهو أسلوب الوصف السردي.

- أن اختلاف الأساليب السردية أدّى إلى تنوع الضمائر و تعددها، إذ تراوحت بين ضمائر المتكلم و المخاطب و الغائب.

- يلاحظ أنّ معظم الوظائف الموكلة للراوي موجودة داخل الرّواية، فمنها ما هو مشترك بين الرواة مثل: وظيفة السرد المحضة، و الوظيفة الأيدولوجية، و منها ما هو خاص براو معيّن مثل: وظيفة البينة أو الشهادة التي اختص بها الراوي المشاهد، و الوظيفة التواصلية التي اختص بها الراوي العليم.

– يلاحظ وجود ارتباط وثيق بين الراوي و العناصر القصصية الأخرى كالشخصيات، و المكان، و الزمن؛ لأنه هو العنصر المفوّض من طرف الروائي لتقديم تلك العناصر من أي موقع يختاره له، و من أية جهة، و على أية مسافة، و من ثم تتحدّد نوع الرؤية السردية.

– لقد أحدث الراوي نوعا من التوازن بين الرؤية من الخلف والرؤية "مع"؛ أي أنه يوجد تناوب على السرد بين الراوي العليم بنوعيه، و الراوي المشارك بأنواعه، مع حضور أقل للراوي الخارجي و خاصة الراوي المشاهد.

– أن الاختلاف و التنوع في الرؤى السردية أسهم في جمالية السرد، و بالتالي في جمالية التلقي، و كل ذلك ناتج عن عدم سيطرة صوت معيّن على باقي الأصوات؛ أي وجود تنوع في الأصوات السردية على مدى الرواية.

ملخـــــــــص

لقد نالت الرؤية السردية نصيبا كبيرا من الدراسات السردية الحديثة، سواء كان ذلك في النقد الغربي أو العربي، و السبب يعود إلى كونها من أهم التقنيات المستخدمة في إدراك و تقديم العالم الرّوائي.

و تهدف هذه الدراسة إلى تقديم أهم المفاهيم الاصطلاحية التي من شأنها أن تضيء جوانب مهمة من الرؤية السردية، و أهم العوامل التي تؤثر في نوع الرؤية، و أشكال تجليها بصفة عامة، و بصفة خاصة محاولة الكشف عن أنواع الرؤى السردية التي تسود رواية "لخضر" للكاتبة الجزائرية "ياسمينة صالح" ، و أنواع الرواة في كل رؤية.

و لقد توصلت الدراسة إلى أن الرواية قد استعملت فيها جميع الرؤى السردية حسب تصنيف "جون بويون"(J. Pouillon)، إلاّ أنّ الاستخدام الأكبر كان للرؤية من الخلف و الرؤية "مع"، أما الرؤية من الخارج فكان حضورها قليلا بالمقارنة مع الرؤيتين الأخريين، و هذا التنوع في الرؤى السردية أضفى على الرّواية نوعا من الجمالية في التلقي، و الإيهام بالواقعية.

الكلمات المفتاحية: السرد، الرؤية السردية، الراوي، المروي له، الموقع، الجهة، المسافة، الرؤية من الخلف، الرؤية "مع"، الرؤية من الخارج، "لخضر" ، "ياسمينة صالح".

Résumé:

L'étude narrative contemporaine a focalisé beaucoup plus la vision narrative, soit dans la critique occidentale ou arabe, étant donné qu'elle est une technique pertinente utilisée dans la perception du domaine narratif.

Cette étude a pour objectif de présenter les conceptions terminologique essentielles qui pourraient éclaircir plusieurs côtés de la vision narrative et d'évoquer également les facteurs prépondérants qui influencent le type et la forme de la vision narrative. Elle vise, notamment la tentative de découvrir les types de la vision qui priment dans le récit "Lakhdar" de l'écrivaine algérienne "Yasmina Salah" et dans toutes sorte de narration.

Par ailleurs, cette étude a déduit que dans le récit, toutes les visions narratives ont été employées, et cela d'après la classification de "J. Pouillon".

Toutefois, la grande partie de l'emploi de la vision narrative a été consacré a' la vision par derrière et la vision avec.

La variation de ces visions narratives a donné au récit une certaine beauté et une certaine aspiration de réalisme.

Mots-clés: narration, vision narrative, narrateur, narrataire, situation, aspect, distance, vision par derrière, vision "avec", vision du dehors, "Lakhdar", "Yasmina Salah".

قائمة المصادر

و المراجع

أولا – قائمة المصادر:

1- ياسمينة صالح ، **لخصر**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2010م.

ثانيا – قائمة المراجع العربية:

1- آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية و التطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1 ، 1997 م.

2- حسن بحراوي، **بنية الشكل الرّوائي**(الفضاء- الزمن- الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.

3- حميد لحميداني ، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1991م.

4- سعيد يقطين: **_ قال الراوي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997 م.

- **تحليل الخطاب الروائي**(**الزمن- السرد- التبئير**)، ط4 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، 2005 م.

5- سعيد يقطين و آخرون، **الرّواية العربية**...<< ممكنات السرد>>، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، مج2، 10-13 ديسمبر 2004 م، دولة الكويت 2009م.

6- سمير المرزوقي، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، د ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

7- السيد إبراهيم، **نظرية الرواية**(**دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة**)، د ط، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، 1998م.

8- سيزا قاسم، **بناء الرواية**(**دراسة مقارنة في <<ثلاثية>> نجيب محفوظ**)، د ط، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، 2004م.

9- صلاح صالح، **سرد الآخر(الأنا و الآخر عبر اللّغة السردية)**، ط1،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.

10- صلاح فضل، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط 1، دار الشروق، القاهرة، 1978م.

11- عبد الرحيم الكردي، **الراوي و النص القصصي**، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996 م.

12- عبد العالي بوطيب، **مستويات دراسة النص الروائي(مقاربة نظرية)**، ط1، مطبعة الأمنية، المغرب، 1999م.

13- عبد القادر أبو شريفة و حسين لافي قزف، **مدخل إلى تحليل نص أدبي**، ط4، دار الفكر، عمان، 2008 م .

14- عبد الله إبراهيم، **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)**، ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م.

15- عبد الوهاب الرفيق، **في السرد(دراسات تطبيقية)**، ط1، دار محمد عالي الحامي، تونس، 1998، ص 102.

16- لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرّواية**، ط 1، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، 2002 م

17- محمد عزّام، **شعرية الخطاب السردي(دراسة)**، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 م.

18- محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، د ت .

19- محمد المعتصم، **المرأة و السرد**، ط1، دار الثقافة، المغرب، 2004م.

20- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1990م.

ثالثا - قائمة المراجع المترجمة:

1- تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب ، 1990 م.

2- جيرار جنيت، **خطاب الحكاية(بحث في المنهج)**، تر: محمد معتصم و آخران، ط2،الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997م.

3- جيرار جنيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، ط 1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطاب للطباعة و النشر، زنقة بروفان – البيضاء، 1989 م.

4- جيرالد برنس، **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، 2003 م.

5- رولان بارث و آخرون، تر: حسن بحراوي و آخرين، **طرائق تحليل السرد الأدبي** ، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992م.

6- ولاس مارتن، **نظريات السرد الحديثة**، تر: حياة جاسم محمد، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، 1998 م.

ثالثا_ الرسائل الجامعية:

1- محمد صالح المشاعلة، **الرؤية السردية ومكوناتها في تجربة سناء شعلان القصصية**، رسالة ماجيستر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشرق الأوسط، 2014م.

رابعا_ الدوريات:

1- سحر شبيب، <<**البنية السردية والخطاب السردي في الرواية**>>، مجلة، **دراسات في اللّغة وآدابها**، ع14، سوريا، 2013م.

2- عبد العالي بوطيب، <<**إشكالية الزمن في النص السردي**>>، **مجلة فصول**، المجلد 12، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.

3- عبد الله إبراهيم، <<**السرد والتمثيل السردي في الرّواية العربية المعاصرة، بحث في تقنيات السرد و وظائفه**>>، مجلة **علامات**، العدد 16، المغرب، 2001م.

4- نجاة علي،<< **الراوي في النقد الحديث**>>، **مجلة نزوى**، ع82 ، مؤسسة عمان للصحافة و النشر و الإعلان ،سلطنة عمان، أفريل،2015م.

فهرس الموضوعات

الفـــــــهرس

المحتويات	الصفحة
مقدمة.....	أ
الفصل الأول: تجليات الرؤية السردية في الرواية	
أولا – مفاهيم اصطلاحية	2
1 – مفهوم السرد	2
1-1 – عند الغربيين.....	2
1- 2 – عند العرب.....	3
2 – مفهوم الرؤية السردية.....	5
2 -1 – عند الغربيين.....	5
2 -2 – عند العرب.....	9
3 – العوامل المؤثرة في الرؤية السردية.....	10
3 -1 – الموقع.....	10
3 -2 – الجهة.....	11
3 -3 – المسافة.....	12
ثانيا- تصنيفات الرؤية السردية في الرواية.....	12
1 – تصنيفات الرؤية السردية في النقد الغربي.....	13
1-1 – تصنيفات الرؤية السردية في النقد الإنجليزي.....	13
1-2– تصنيفات الرؤية السردية في النقد الأمريكي.....	20
1-3– تصنيفات الرؤية السردية في النقد الألماني.....	26
1-4- تصنيفات الرؤية السردية في النقد الفرنسي.....	27
1-5- تصنيفات الرؤية السردية في النقد الروسي.....	31
2 - تصنيفات الرؤية السردية في النقد العربي.....	33
ثالثا- الراوي و وظائفه و علاقاته.....	38
1 – مفهوم الراوي.....	38
2 – وظائف الراوي	40

2-1- الوظيفة السردية المحضة.....	40
2-2- وظيفة الإدارة.....	40
2-3- وظيفة التواصل.....	41
2-4- وظيفة البيّنة أو الشهادة (التوثيقية).....	41
2-5- الوظيفة الأيديولوجية.....	41
3 - علاقات الراوي.....	42
3-1 – علاقة الراوي بالروائي.....	42
3-2 – علاقة الراوي بشخصيات الرواية.....	43
3-3 – علاقة الراوي بآلية السرد.....	44
الفصل التطبيقي: مقاربة تطبيقية للرؤى السردية في رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح"	
أولا- الرؤية من الخلف في رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح"....	47
1 - مفهوم الرؤية من الخلف.....	47
1-1 – الراوي العليم المنقّح	48
1-1-1 - الراوي العليم المنقّح و الشخصيات.....	49
1-1-2 - الراوي العليم المنقّح و المكان.....	55
1-2 – الراوي العليم المحايد.....	56
1-2-1 - الراوي العليم المحايد و الشخصيات.....	57
1-2-2 - الراوي العليم المحايد و المكان.....	61
1-2-3 - الراوي العليم المحايد و الزمن.....	62
ثانيا- الرؤية "مع" في رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح".....	66
1 – مفهوم الرؤية "مع".....	66
1-1 – الراوي المشارك المفرد.....	67
1-1-1 – السرد بواسطة المونولوج الداخلي.....	68
1-1-2 – السرد بضمير الغائب.....	70
1-2 – الراوي المشارك المتغير.....	71

1-2-1 – السرد بأسلوب حر مباشر.....	71
1 -2-2– السرد بأسلوب مباشر.....	72
1 -3– الراوي المشارك المتعدد.....	77
1-3-1- الراوي المشارك المتعدد و حادثة القتل.....	78
1-3-2 - الراوي المشارك المتعدد و مظاهرات الطلبة...	80
ثالثا- الرؤية من الخارج في رواية "لخضر" لـ "ياسمينة صالح"...	82
1- مفهوم الرؤية من الخارج.....	82
1-1- الراوي الخارجي المستقل.....	83
1-1-1 – الراوي الخارجي المستقل و الشخصيات.....	83
1-1-2– الراوي الخارجي المستقل و المكان.....	87
1-2 - الراوي المشاهد.....	88
1-2-1 – الراوي المشاهد و الشخصيات.....	88
1-2-2 – الراوي المشاهد و الأشياء.....	90
خاتمة.....	96
ملخص.....	99
قائمة المصادر و المراجع.....	102
الفهرس.....	106