Afro-Asian Journal of Scientific Research (AAJSR)
المجلة الأفروآسيوية للبحث العلمي (AAJSR)
E-ISSN: 2959-6505
Volume 1, Issue 2, April-June 2023, Page No: 261-272
Website: https://www.aajsr.com

الخطاب الروائي وبناء المقولات السردية: الحضور النصي للسارد والمسرود له في رواية وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت أنموذجًا

أ. محمد دخاي*
مختبر العلوم الإنسانية التطبيقية، المدرسة العليا للأساتذة، فاس، المغرب

The Narrative Discourse and the Construction of Narrative Categories: The Textual Presence of the Narrator and his Narrator in the Novel a Feast for Seaweeds Death Anthem as an Example

Dakhay Mohamed*
Applied Humanities Laboratory, Higher Normal School, Fez, Morocco

*Corresponding author	mdakhay2013@gmail.com	*المؤلف المراسل
تاريخ النشر: 2023-05-30	تاريخ القبول: 2023-05-20	تاريخ الاستلام: 2023-04-16

الملخص

يسعى هذا البحث الى مناقشة قضايا المقولات السردية كأفعال كلامية وان من يمثل هذا الفعل الكلامي هو السارد والمسرود له، وأوضاعهما في الخطاب، حيث إنهما يتقمصان ألقاباً سردية، قد تلتبس على الباحث، وتلك الألقاب قد تكون السارد المتكلم أو السارد الصامت أو القارئ المجرد ، وقد يتطور ذلك إلى التباس التداخل المفهومي بين المؤلف والسارد ، وغيرها من المصطلحات التي يمثلها "أنا" السارد، ولكي يتبين الباحث لاسيما المبتدئ ومدلولات هذه المصطلحات، ينبغي الاستعانة بتلك الفروق التي حدّدها البنيويون الذين جعلوا هذه المصطلحات تنفتح على تأويلات دلالية، وعلاقات تداولية في الخطاب، يحتملها النص السردي.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الروائي، المقولات السردية، السارد، المسرود له.

Abstract

This article seeks to discuss the issues of narrative sayings as verbal acts and that who represents this verbal act is the narrator and his narrator, and their situations in the discourse, as they reincarnate narrative titles, may confuse the researcher, and those titles may be the narrator speaker or silent narrator or abstract reader, and this may develop into confusion conceptual overlap between the author and the narrator, and other terms represented by the "I" narrator, and in order to show the researcher, especially the novice - the meanings of these terms, should be used those differences Identified by structuralists who made these terms open to semantic interpretations and deliberative relationships in the discourse tolerated by the narrative text.

Keywords : Narrative Discourse, narrative statements, the narrator, narrative.

المقدمة:

لا أحد ينكر التحولات التي عرفها الخطاب السردي الجديد من خلال مساءلته لأليات اشـــتغال النص السردي في أفق إنتاجه للعديد من المقولات السردية، كطرائق تشكل أنساقه وهو ما جعلها تتميز بغناها على المستوى التطبيقي كمفاهيم دقيقة مساعدة على فهم خصوصيات السرد الادبي بشكل عام ضمن السياقات التي أنتجته وهو ما جعله يلقى الاهتمام من مقاربات نقديـــــة عديدة كجمالية التلقي والنقد الاجتماعي وغيرها.

وتسعى هذه الدراسة إلى الـــــبحث في قضايـــــا السرد الحديث نظرية وتطبيقا من خلال مميزات الخطاب الروائي الجديد عـــن الخطاب الحكائـــي التقليدي عبر المقولات السردية: الشخصيات والسارد والمـــسرود دلالتها ،علا قتها ،وتحولاتها مـــن مستويات نصية الى مستويات دلالية وخطابية ساهمـــــــــت في فتح افق انتظار قراءتها من خـــــلال اشتغالنا على السارد والمسرود له في رواية خلـــفت العديد من الردود على مـــــســـتوى العالم العربي وهي رواية (وليـمة لأعشاب البحر نشيد المـــوت) كإحدى الكتابات الروائية العربية الجديدة التي استوعبت الـــــعديد من تحولات السرديـــات الجديدة في منشأها الغربي مما أعطاها تفردا خاصا .

- **الخطـــــاب السردي الجديد والمرجعيات النظرية والمنهجية.**

استفادت الدراسات الأدبية والانسانية بشكل عام من الخطاب اللساني على مستوى المنهج أو النتائج من خلال هيمنة المصطلحات اللسانية على الدراسة الأدبية بشـــكل كبير جدا. ومنذ الشكلانيين الروس كان التلازم وثيقا بين اللسانيات والا دب، حيث انطـلقت اللسانيات من الجملة كأكبر وحدة تقبل خضوعها للوصف النحوي على اعتبار أنها "أكبر وحدة فمعنى ذلك أنها تتضمن وحدات أخرى يطالها الوصف اللساني بالضرورة" (lyons1970 p-131-).

وترى اللسانيات الحديثة بأن الكلمة الواحدة تتوفر على وحدات صغرى أي ما يســمى بالمورفيمات les morphèmes وبين الكلمة والجملة توجد وحدتان هما المركب(syntagme) والقـــــضية (proposition) والتمييز بينهما يظهر من خلال ان المركب هو كل مجموعة من الكلمات المتوازية نحويا بواسطة كلمة واحدة ليس لها فاعلها الخاص والتي يصبح محمولها مركبا وعلى عكس ذلك فمجموع الكلمات التي لها فاعلها الخاص ومحمولها الخاص الذي يدخل في جمـــلة كبرى هي القضية . (Lyons1970 p-131)

ويرى (لاينس) ان العلاقة بين الوحدات الخمس القابلة للوصـــف اللساني والمتكونة من المورفيم والكلمة والقضية والمركب والجملة هي علاقة تركيب وهو ما يـــــــعني ان الجملة هي الوحدة الكبرى والمورفيم وتكون النتيجة ان وحدات الدرجة العلـــيا مركبة من وحدات الدرجة السفلى وهو ما يسمح بتحليلها وتقسيمها.

وقد عملت الدراسات الأدبية على استلهام مصطلح الوحدة من خلال تقسيم الخطاب إلى وحدات. مما جعل اللسانيين وهو ما جعلهم يتشبثون بالجملة كوحدة كبرى وعدم تجـــاوزها (Dijk1972.p28-30)، بل إن هناك من دعا إلى ضرورة تجاوز الجملة لما لذلك من فوائد على تحليل الجـــملة نفسها والباحث (لاينس) في محاولته تحديد الوحدات النحوية عند حديثه عن درجات الوحدة الكبرى انطلق مما يراه (هاريس) بخصوص الملفوظ énonce من انه" كل جـــــزء من أجزاء الكلام (Portie du discours)يقوم به متكلم وقبل هذا الجزء وبعده هناك صمـــت من قبل هذا المتكلم (Dijk1972.p28-30)، ليخلص إلى ان المـــلفوظ هو وحدة قابلة للوصف اللساني أي كوحدة متكاملة دلا ليا ولها تجليات عديدة لعل أهمها ان تتجاوز الجملة إلى مفهوم الخطاب سواء كان شفويا أم مكتوبا تتجاوز اهتمام اللسانيين بشكل عام.

- **الـــخطاب الـــــروائي والقراءة الواصفة:**

تحمل التعريفات التي رأينا والتي تخص تعريف تحليل الخطاب في حد ذاتها أسالـــــيب جديدة في التصور وبإجراءات متعددة في التحليل وهو ما سيساعد على معرفة الخطاب الروائي بمكوناته وخصائصه والذي يندرج ضمن الخطاب الحكائي أو السردي الذي يقوم أساسا على المـــحكي (القصة- الرواية- الحكاية الشعبية) ولا تعني استفادة الدراسات النقدية لتحليل الخطاب عموما من التحول في النظر إلى الا عمال الا دبية من خلال ما يحقق أدبيتها أو شعريتها أي ما أسماه الشكلا نيون الروس بالا دبية أو البويطيقا من خلال تطبيقاتهم التي تناولت المبـــــــنى والمتن الخاصين بكل أنواع الخطاب الا دبي.

ما يلاحظ ان الشكلانيين الروس قد اهتموا بالا نساق الاسلوبية البنائية في الخـــــطاب الحكائي من خلال تحديد تماثل بين الانسـاق الاسلوبية اللغوية أي أنهم بحثوا في مختلف أنساق الحكي من الناحية الدياكرونية والسانكرونية (التزامنية والتزمنية) وهـــو ما سارت عليه أبحاث (توماتشفسكي) في دراسة عن نظرية الأغراض اهتمت خـــــــــصوصا بالمادة الحكائية أي بالمضمون لكن بشكل أكبر الا هتمام بالشكل الخارجي (- Hhoey-1983- .p1-15) وهـــو ما يشير إليه توماتشيفسكي نفسه بقوله «إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الا حداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل ... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنـــــــى الحكائي الذي يتألف من نفس الاحداث بيد انه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا.... (الخطيب، 1982-ص:48).

ان إعطاء الاسبقية للمبنى على حساب المادة أو المتن سيستفيد منه تحليل الخـــــطاب الروائي فيما بعد من خلال أعمال تزفيطان تودوروف وخصوصا في إحدى دراســـــــاته عن مقولات الحكي الا دبي التي جاءت في مجلة تواصـــــلات (comunications) والخاصة بالتحليل البنيوي للحكي على الطريقة الفرنكوفونية والتي شكلت مرجعية أســـــاسية لدى العيد من الباحثين المغاربة منطلقا من تمييز (توماتشفسكي) بين المبنى والـــــمادة ليصل إلى أن للحكي الأدبي مظهرين متكاملين في نفس الوقت: القصة والخطاب.(الخطيب، 1982-ص:44)والقصة عند تودوروف أحداث مترابطة ومتسلسلة في علا قاتها بالشخصـيات الفاعلة والمتفاعلة سواء كانت مكتوبة أو شفوية أما الخطاب فيظهر من خلال الراوي والمرسل والقارئ المتلقي للحكي والمهم في هذا "ليس الا حداث المحكية ولكن الطريقة التي بواسطـــــــــتها يجعلنا الراوي نـتعرف على تلك الا حداث(الخطاب)(.الخطيب، 1982-ص: 44)وهو ما يحيلنا على ما رأينا سابقا بخصوص تأثير تعريف (بنيفست) وبالتالي الحـــــــضور القوي للدراسات اللسانية بل ويذهب إلى ابعد من ذلك من خلال الدراســـــات البلاغية القديمة.

- **الحضور النصي للسارد في رواية وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت.**

- المؤشرات الظاهرية/السارد-الشخصية:

تتعلق هذه المؤشرات الظاهرية في النص بإبراز طبيعة الشخصيات الساردة التي تأخذ – على الأقل- كمؤشرات " اسم علم مزدوجا إذا أمكن: الاسم العائلي والشخصي.. يجب أن تتوفر على مهنة...وأخيرا يجب أن تحتوي على مزاج ووجه يعكسه" بالإضافة إلى نوع الجنس "مذكرا أو أنثى"، (Grillet1963 ., P: 131) والجنسية والهوية والسن ثم الشعور ونوعية السلوك والحالة المدنية والانتماء السياسي والطبقي. والهدف من هذه المؤشرات هو توضيح تعددية الأصوات الروائية، أي طبيعة الشخصيات الساردة في علاقتها بالقصة وبمستويات الحكي ثم بالسارد والمسرود له وبالشخصيات الأخرى.

انها مؤشرات تساعد في تسليط الضوء على العوامل الحكائية المتنوعة التي تعطي للرواية أبعادا خاصة تستمد مشروعيتها من تساؤلات الأبطال ورغبتهم في المعرفة، والكشف عن حقائق يتداخل فيها الماضي بالحاضر والمستقبل. إنها تعتبر بمثابة عملية نمسك بها لفهم طبيعة الشخصيات الساردة داخل الفضاء العام الذي يؤطره النص الروائي المتسم بالتوتر السياسي والديني والاجتماعي والأخلاقي. فلكل شخصية ساردة طابعها وعالمها الخاص بها وسنختار لهذه الدراسة، الشخصيات الأكثر هيمنة على سلطة الحكي إلى جانب

سلطة السارد الرئيسي، وهي:(فلة بوعنب، مهيار الباهلي، آسيا لخضر ومهدي جواد)، ولكي نبحث في طبيعة هذه الشخصيات الساردة، وفي المستويات الحكائية سنعمل على الوقوف عند كل شخصية على حدة، لأن النسق السردي لن يكتمل إلا من خلال متابعة خطابات هذه الشخصيات. ومن الشخصيات المركزية التي بدونها لا يمكن فهم الخلفية التي تقوم عليها الأحداث في الرواية، نذكر (فلة بوعناب) وسنختار لدراستها داخل الحكي، المقطع الذي يقول فيه (مهدي جواد): " في حمى هذه الصراعات المجنونة كنت أتساءل: أنت يا فلة بوعناب، أيتها البقة الصغيرة ماذا تستطيعين في هرجة هذا الكرنفال؟ ... أنا مع آلاف النساء صرنا إلى ما يشبه المومسات والزوجات الصامتات المطيعات للرجال، انتهى دورنا الاستثنائي فاستذرنا إلى وظيفتنا الأساسية... كان يسمع غير راغب في قول أية كلمة توقف هذيانها المتدفق.

يضعنا هذا المقطع (ومنذ بداية الفقرة ص 101) أمام شخصية ساردة من درجة ثانية تحكي عن الثورة، السلطة، الوزارة، المؤامرات، القتل، اليمين واليسار والوسط، عسكر، تجار، إقطاعيون، مثقفون، والبربر، وهي شخصية فلة بوعناب. ثم تدخل شخصية مهدي جواد في لعبة الحكي كمستمع (مسرود له) لأنه هو الذي يتلقى حكاية فلة بوعناب، وهو كذلك المحفز على استمرار حكايتها عن الماضي. ولكي تتم ما وقع لها، يتدخل مهدي جواد بسؤال: (يا فلة بوعناب، أيتها البقة الصغيرة ماذا تستطيعين في هرجة هذا الكرنفال؟). والكرنفال هنا هو حكايتها عن الماضي الشخصي ومن هنا فإن كل ما ستحكيه ردا على سؤال مهدي جواد يعتبر بمثابة مؤشرات ظاهرية تميز طبيعة هذه الشخصية الساردة عن الشخصيات الأخرى. ففلة بوعناب تحكي قصة هي طرف فيها وشاهدة على الأحداث من موقع داخل حكائي في المقابل هناك (في نفس المستوى الحكائي) مسرود له يتلقى هذه الحكاية، أنه مهدي جواد الذي يخبرنا السارد خارج حكائي (المتواري إلى الخلف، ومن موقع محايد بصيغة ضمير الغائب) بأنه كان يستمع غير راغب في قول أية كلمة توقف شلال هذيانها المتدفق. فوجود مهدي جواد كمستمع يعتبر مؤشرا –لاستيلاء فلة بوعناب على سلطة الحكي لاقتباس معلومات إضافية حول أحداث الجزائر وثورتها، وعن حاضرها ومستقبلها، وعلاقاتها مع الثورين ورجال السلطة والمجتمع. إن الاستحضار المعرفي (التاريخي على الخصوص) الذي تقوم به فلة بوعناب يشكل قطيعة مع الحكي الكلاسيكي القائم على مركزية السارد الإله عالم الغيب والشهادة، وهذا الأخير غالبا ما يصعب تحديد هويته.

ولما كانت رواية (وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت) تحفل بتعدد الشخصيات الروائية المتباينة لعوالم الحكائية، فإنها تحظى في تقديم هذه الشخصيات الساردة بنمط من السرد الداخل حكائي من طرف سارد/شخصية متماثل حكائيا (فلة بوعناب انموذجا)، يشترك في الفاعلية الروائية مع باقي الأصوات الروائية. وتنطلق فلة بوعناب في سردها للحكاية من مستوى سير –ذاتي (Genette P: 253) عندما تكون محينة في القصة بصيغة ضمير المتكلم كما في قولها: "(...) أنا مع آلاف النساء؟ صرنا إلى ما يشبه المومسات والزوجات الصامتات المطيعات للرجال". وفي انموذج آخر تقول فيه فلة بوعناب، وهي تقدم شخصية روائية: " الجزائري يحب الحياة والموت في نظره برق خاطف يعبر به ولا يبالي. كان مستحيلا إيقاف هذا الشلال المتدفق كالنياغارا: صقر العمراوي قاتل مع عميروش في الجبال ولم يمت. هناك ليس الوزير من اغتاله. الرجال السريون نفذوا المهمة. قتلوه في الشارع الرئيسي. أوه. العفو نسيت أن أقول ذلك ان ذلك المغفل كان يرغب الزواج مني كنت أقول له أنا لا أصلح لك يا السي العمراوي". (الرواية ص: 103.) .

ورأينا في المقطع الأول أن فلة بوعناب من مستوى متماثل حكائي تحكي الحكاية بصيغة ضمير المتكلم لمستمع (المسرود له) في نفس المستوى الداخل حكائي. أما في المقطع الثاني فنلاحظ أن فلة بوعناب تقدم لنا شخصية روائية، ثم تحكي عنها بصيغة ضمير الغائب، ومن موقع داخلي، لأنها شخصية شاهدة على بعض الأحداث القاسية التي مر منها صقر العمراوي، لأنها كانت صديقة له أيام الثورة الجزائرية. هذا الأخير الذي تقدمه فلة لمهددي جواد، بينما يظل السارد الخارج حكائي متوار نحو الخلف يكتفي بالتعليق على خطاب فلة بقوله: "كان مستحيلا إيقاف هذا الشلال المتدفق كالنياغارا). (الرواية 103).

ويلاحظ من خلال هذا الخطاب أن السارد والمسرود له يتعاطفان مع فلة بوعناب وهي تحكي عن ماضيها المشترك من صقر العمراوي، لأنها تنسج حوله خطابا ماضيا يذوب في خطابها هي، وبالتالي فإن "الحديث عن الماضي ما هو ...سوى حديث عن جزء من سيرة الشخصية، أو مرحلة من مراحل حياتها. إنها تعيش حاضرها النصي ولكنها من جهة تستذكر ماضيها الزمني لكي تثبت وجودها الفعلي فيه". (الشاوي1988، ص: 85.)، هذا التفاعل الحكائي بين الحضور النصي يخلق لنا ساردين: السارد الأول هو فلة بوعناب، والسارد الثاني هو صقر العمراوي موضوع السرد. فكل ما سيحكيه السارد الأول بصيغة ضمير الغائب من أخبار وذكريات يعتبر بمثابة مؤشرات تكشف عن طبيعة السارد الثاني. ومن هذه المؤشرات التي تظهر طبيعته (الاسم والنسب: صقر العمراوي. الجنسية: جزائري. المهنة: جندي. الانتماء: ثوري من القبائل. مصيره قتله الرجال السريون. مكان الجريمة: الشارع الرئيسي. طموحه: المشاركة في تحرير الجزائر، وكان يرغب الزواج من فلة بوعناب (السارد الأول الذي أخبر عنه).

من خلال ما تم تقديمه، يتبين لنا أن (السارد/الشخصية) مثل السارد الرئيسي ما دام انه "يراقب البنية النصية، بمعنى انه قادر على إدراج خطاب الشخصيات المشار إليه بعلامات خطية مثل المزدوجتين أو النقطتين ضمن خطابه الخاص. وهكذا يمكنه أن يمهد لخطاب الشخصيات بأفعال القول أو الشعور"(لينتفلت ص: 85). وعلى ضوء هذا التوضيح نسوق النموذج الثالث، ويمثله أحد الأصوات الروائية المهيمنة على سلطة الحكي إلى جانب صوت السارد الرئيسي، وهو صوت مهدي جواد. يقول السارد الخارج حكائي مستهلا هذا المقطع:

" وبدا واضحاً أنه يرمي إلى تحييدها عما يريد الإفصاح عنه. وسألته إن كانت أسرته شديدة التعصب فقال: أكثر من أسرتك. ولكن من أين جاءتك القوة على المجابهة؟ منذ الصغر أحسست أنني قوي لا أخاف. كنت أشتبك في ...شجارات دامية في الحي ... الأحياء الشعبية شرسة، المشردون الحفاة، والوسخون، كانوا يتناثرون في حينا كالذباب. أقف طويلا تحت المطر وفي مهب العواصف لا متحن قدرتي. وأننا في الثانية عشرة مات أبي وأمي تزوجت رجل قاس، كان يعمل حمالا في سوق المدينة ...كان يعود في أخريات المساء وليس في جيبه شروى نقير...تسأله أمي عن أجرته ...فيصرخ ويشتم وينهال عليها بوحشية. بعد أن كبرت استمر ذلك العم في ضربي كما يضرب الكلب... فيما بعد وقعت أمي فريسة السل ثم ماتت.» (الرواية ص: 78).

الملاحظ في هذا المقطع، هو أن السارد الخارج حكائي بعدما تحدث عن الهواجس والشعور النفسي الذي ينتاب مهدي جواد كشخصية ساردة في الصفحات (74-77) المتقدمة على هذا المقطع، كحديثه عن صمته، حالة الحصار التي عاشها في أدغال العراق مع الشيوعيين ضد الحكومة والبورجوازية، الاعترافات والأسماء التي عاشرها التعذيب الوحشي والاعتقالات التي لحقتهم ثم مشاكل الحزب والقيادة، سينبئنا بأن الحكي سيتخذ شكلا آخر وسيسير نحو اتجاه محدد، على عكس ما تتوخاه آسيا لخضر صديقة مهدي جواد، التي كما قال السارد : "كانت ...تتحدث بالأسئلة". (الرواية، ص:78).

ويبدو مهدي جواد – كما يضيف السارد- أنه بدا واضحا أنه يرمي إلى تحييدها عما يريد الإفصاح عنه ". من هنا سيتحول مهدي جواد إلى سارد ثاني بعد ان تكون آسيا لخضر قد طرحت السؤال التالي: (ولكن من أين جاءتك القوة على المجابهة؟). إن هذا السؤال الذي جاء على شكل حوار مع مهدي جواد يشكل محفزا على استمرار عملية الحكي، وسرد ذكريات الماضي، ماضي الطفولة المعذبة والمشردة وتاريخ الأشخاص. حياة أبوية ومأساة أمه. إن هذا النوع من الاستذكار هو إعادة النظر في المصائر المأساوية للأشخاص الماثلين في صورة الذاكرة لكل شخصية ساردة. إنها صورة كونوها خلال تجربتهم الماضية، تجربة ضاعت فيها حقوقهم وتهمشت آمالهم، إنها مرحلة مليئة بالثقوب. ورغم أن هؤلاء الشخوص الذين أنهى الصراع والموت حياتهم، لا ينطقون أو يتكلمون في النص الروائي، فإن السارد الشخصية/مهدي جواد يتولى إحيائهم عن طريق الحكي بالنيابة عنهم. ومن خلال طفولته نتعرف على بعض السمات (مؤشرات) التي تظهر حالته ومزاجه وطبيعته. لقد عاش طفولة مشردة بين أطفال حفاة وسط حي مشرد،

كان عمره اثني عشرة سنة، كان قويا، صبورا، مات أبوه وتزوجت أمه من عمه، هذا الأخير كان وحشيا في تعامله مع مهدي جواد (السارد). وأمه ماتت من جراء مرض السل، مهدي جواد أصبح يتيما. من هنا نلاحظ أن السارد الثاني (وهو مهدي جواد) يعطينا مؤشرات حول نفسه من جهة، ومؤشرات حول أبويه ومجتمعه ما كان السارد الرئيسي ليحكيها لنا ما دام أنه لا يتدخل إلا فيما يخص مراقبة سير عملية الحكي، ومراعاة نمو العوالم الحكائية وشخصياته. فكل "شخصية جديدة تعني حكاية جديدة". (الملحق الثقافي لجريدة العلم: عدد 851 ص37)، لكن في ارتباطها في معظم الأحيان بالحكايات السابقة أو الحكايات اللاحقة. إن مهددي جواد كسارد من درجة ثانية (بعد درجة السارد الرئيسي)، يحكي قصة ثانية عن الطفولة على غرار القصة الأولى التي حكاها السارد الأول عن ذكرياته مع الحزب والقيادة والشيوعيين والأحداث السياسية والعسكرية التي عاشها، أنه يتوخى من ذلك تأسيس عالم خاص به يحكي من خلاله عن مختلف العلائق والسلوكات التي تربطه بالشخصيات الأخرى سواء كانت مرجعية (الرواية ص: 75)، أو رئيسية (آسيا الخضر مثلا). أما السارد الرئيسي باعتباره مؤطر الخطاب ككل، فإنه يبقى وسيطا بين السارد/الشخصية مهدي جواد أثناء حكيها وبين النص، ويتكلف برواية ما تحكيه من أحداث ووقائع ومشاكل اجتماعية، وهو ما نلاحظه كذلك في المقطع التالي الذي تستهله آسيا لخضر بقولها: "...منذ الطفولة تربى الســي العربي مع لا لا ابنة عمته. الحي كان يقول وهما في العاشرة: الأخضر لفضيلة للأخضر. كانا حكاية الحومة. هكذا تروي آسيا.ثم تروي عما بعد الموت، تقول شيئا في أوقات الشجن وهي تناكد الرجل المزور ضد الأسطورة ضد الأسطورة: السي الخضر حي فينا. دمه دمنا وروحه روحنا"(الرواية، ص245).

أن ما ستنسجه آسيا لخضر عن أبيها العربي وأمها لالا من ذكريات، وقصة الحب التي كانت حكاية الحومة، وهما في العاشرة من عمرهما، يعتبر مؤشرات تكشف عن نوعية الشعور وطبيعة الإحساس بلذة الحكاية عن الطفولة والمراهقة. أن ما تحكيه آسيا كسارد/شخصية نعلمه عن طريق السارد الخارج حكائي الذي يدخل لهذه الرواية مشاعره الذاتية فيما يراه مناسبا للحكي عبر تدخلاته العلنية: (...تقول شيئا في أوقات الشجن). في حين نجد ما ترويه آسيا مستمد من مصدر حكائي آخر، وهي أمها لالا فضيلة. أما ما يحكيه الخضر في قوله (الأخضر لفضيلة. وفضيلة للأخضر يعد كمؤشر ظاهري لتفسير العلاقة التي تحدثت عنها الشخصية الساردة آسيا أيام الطفولة: (منذ الطفولة تربى السي العربي مع لالا ابنة عمه) ، ان علاقة "الحب" هذه لم تكن لتأتي من مصدر حكائي غير مصدر آسيا أو لالا. والملاحظة التي نوردها هنا بالنسبة لهذا المثال، هي أن الخطاب والصوت يقتسمهما السارد/الشخصية مع السارد الخارج حكائي: فبالنسبة لآسيا تقول (كان يقول وهما في العاشرة و (كانا حكاية الحومة). أما بالنسبة للسارد الخارج حكائي فيقول (هكذا تروي آسيا) و (ثم تروي فيما بعد الموت) ثم (تقول شيئا في أوقات الشجن). إنه صيغة الخطاب المنقول، (Genette 1972P: 190)حيث يسرد السارد أقوال الشخصية بطريقته الخاصة (الذاتية) دون أن ينحاز لصوت أو آخر. مما يجعله يمرر خطابه عبر مصفاة صوت روائي آخر هو صوت السارد/الشخصية" (آسيا الخضر).

ولكن سنتساءل لماذا بالضبط هذا العبور من وعي السارد إلى وعي الشخصية؟

أولاً: لأن للسارد وحده الحق في أن يحكي حكايته حسب وجهة نظره الخاصة التي يختارها ويحددها.

ثانيا: لأنه قد يسندها لإحدى الشخصيات الروائية أو الأصوات السردية وهو ما فعله عندما تخلى عن عملية الحكي لصالح آسيا، لكي تحكي عن الذاكرة والطفولة من وجهة نظر حكائية أصبح فيها هو وسيطا أو مستمعا. حيث أن كل ما تقصه آسيا من أحداث وأخبار وذكريات، مؤشرات ظاهرية توضح جوهر العلاقة التي تجمع بينها وبين أبويها. وهو ما يمكن معاينته في مقاطع كثيرة من الرواية.

لكن ما يطرح المشكل بالنسبة إلينا في حصر هذه المؤشرات، هو طبيعة الحكي المتقاطع الذي يسم الرواية في كثير من جوانبها لأنه لا يمكن تجميع كل هذه المؤشرات في مقطع بعينه دون قراءة المقاطع الأخرى والفصول الأخرى. إذ نجد في فقرة من الرواية مؤشرات عن هذه الشخصيات الساردة لا نجدها في مكان

آخر من النص. إلا أن الأساس عندنا هو حصر أكبر عدد ممكن من هذه المؤشرات التي تساعدنا في الكشف عن طبيعة هذا السارد/الشخصية الذي وضعناه في مرتبة ثانية في الحكي بعد سلطة السارد الرئيسي المؤطر للخطابات والفضاء الروائي ككل. ثم تبيان التفاعل الموجود بين صيغ السرد والمستويات الحكائية. ونقرأ كذلك في المقطع الأخير ومن زاوية مغايرة ما يلي: "سيقول مهيار الباهلي في اليوم الثاني بأنه نجى من الموت بأعجوبة، وإذ يفلسف الحالة شاطحا بها من مدارها الواقعي يؤكد بأنه نجا بجسد فلة: لقد أفدتني كما افتدى الله إسماعيل بالكبش. (الرواية ص: 324.)

إن ما يمكن ملاحظته هو أن مهيار الباهلي يصبح ساردا من درجة ثانية يحكي حكاية تتمثل في قوله (لقد افتدتني كما افتدى الله إسماعيل بالكبش) وهو تلخيص أو تعليق على قول السارد الأول الذي يحكي الحكاية الأولى (إنه نجى من الموت بأعجوبة و ...يؤكد بأنه نجى بجسد فلة). والهدف من هذا كله هو كشف الحالة الشعورية التي انتابت مهيار الباهلي وهو في حالة مرض خطير لمستمع أو سائل هو مهدي جواد.

قد نتساءل، لماذا نجد المؤشرات الظاهرية كالاسم والنسب والسن، المهنة، الهوية، والذاكرة الاستراتيجية، الخ)، والتي تفرق بين صوت السارد الشخصية وصوت السارد الرئيسي، ممزوجة بحالات شعورية باطنية؟

الجواب هو أن هذه الحالات الشعورية أو النفسانية القصد منها هو البحث في الشروط والظروف الاجتماعية التي يعيشها هؤلاء الساردون/الشخصيات حين يحكون عن غيرهم وعن أنفسهم. وكذلك لمعاينة انتماءاتهم الطبقية أو الحزبية، وتحديد وعيهم التاريخي والسياسي انطلاقا من مرجعية معرفية نكتسبها ونبنيها عنهم من خلال معطيات النص نفسه. إن هذه الشخصيات الساردة أو أبطال الرواية اللذين بحثنا في طريقة تقديمهم للحكاية/حكايات من مستويات سردية وصيغ وأشكال حكائية متباينة، تتكرر على طول شريط الرواية. وتشكل هذه الشخصيات إلى جانب السارد الخارج حكائي صوتا سرديا مزدوجا يؤطر عملية الحكي بذكر الماضي كزمن وحدث وكبعد استرجاعي فرديا كان أم اجتماعيا ينشط ويضيء الذاكرة الجماعية واللاوعي الجمعي. يقول (بول ريكور): "ما معنى أن نتذكر؟ يعني امتلاك صورة عن الماضي. كيف يمكن ذلك؟ لأن هذه الصورة هي بصمة تركت عبر الأحداث والتي تبقى مركزة في الذهن"(.1983 Ricoeur .P: 27 ,)

وهذا الماضي الاسترجاعي لا تتأتى معرفة طبيعته إلا من خلال المؤشرات التي سبق أن حددناها على طول الصفحات السابقة، والتي قسمناها إلى:

مؤشرات ظاهرية تتعلق بالحالة المدنية للشخصيات الساردة كذكر الاسم والنسب والسن والجنسية والمزاج. ومؤشرات تتعلق بالحالة أو الوضعية الاجتماعية كذكر الفقر، الظلم الاجتماعي والسياسي، مشاهد التعذيب الوحشي، الطفولة المشردة، المرض، الحب ومشاكل الحزب والقيادة، الخ. ولا يمكن فهم هذه الحالات إلا عندما يكون الساردون الشخصيات في موانع حكائية أربعة هي:

- حين يحكون عن أنفسهم بصيغة ضمير المتكلم.
- حين يحكون عن غيرهم بصيغة ضمير الغائب.
- حين يحكون لغيرهم (المسرود لهم) عن طريق الحوار المباشر.
- حين يروي السارد الخارج حكائي عنهم، وعن حكايتهم عن غيرهم من الشخصيات انطلاقا من وظيفة ميتا- لغوية تتعلق ببناء أو تأسيس خطاب حول خطاب.

نخلص من خلال هذا الطرح إلى مجموعة من الملاحظات نسوقها على الشكل التالي:

في البداية نجد أن هناك ساردا ينتج المحكي الأول وهو السارد الخارج حكائي بصيغة ضمير الغائب، سواء أعلن عنه أم لم يعلن عنه. أنه سارد يراقب وينظم الأحداث والشخصيات من الخارج. أنه سارد متباين حكائيًا. وداخل هذا المحكي هناك شخصيات ساردة تأخذ الكلمة، وتحلل الأحداث من الداخل،

وبالتالي تتولى عملية الحكي (فلة بوعناب، آسيا الخضر، ومهيار الباهلي). إن هذه الشخصيات تحكي محكيا ثانيا عن نفسها أو عن غيرها، وهو الذي يفيدنا في تحديد طبيعة هذه الشخصيات الساردة. لهذا فالمحكي الأول يتموضح داخل المستوى الأول يسمى حسب تحديدات جنيت سرد خارج حكائي. وتتموضع أحداث القصة المتضمنة في نفس هذا المحكي الذي يتولاه السارد الشخصية في مستوى حكائي من درجة ثانية يسمى سردا متماثلا حكائيا، وداخل هذا المحكي نفسه نجد الشخصية الساردة تحكي من جهة بصيغة ضمير المتكلم عن نفسها لهذا فهي سارد ذاتي حكائي. ومن وجهة أخرى تحكي الحكاية بصيغة ضمير الغائب عن شخصيات أخرى تربطها بهم علاقة معينة. ان (أنا) الشخصيات الساردة بالإضافة إلى الحكي عن نفسها فهي شخصيات ساردة من مستوى داخل حكائي أي شخصيات ممثلة.

ان العلاقة التي تحكم المستويات السردية التي أشرنا إليها أعلاه هي منبع المؤشرات الظاهرية التي تميز السارد الرئيسي عن السارد الشخصية. أنه سارد خارج حكائي ومتباين حكائيًا. وتكشف لنا رواية "وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت" عن مثل هذا النوع من السارد عبر مؤشرات ضمنية ذاتية، موضوعية وزمنية، وعبر مجموعة من الخطابات والتقنيات الروائية، وسنحاول البحث في طبيعتها في النقطة الموالية.

- **المؤشرات الضمنية/السارد الرئيسي:**

يرى الناقدان الكنديان (رولان بور نوف وريال أويلي) في كتابهما" عالم الرواية "إن الطريقة الأكثر بساطة لكي يوجد سارد في القصة هي أن يحكي تذكراته أو ينشر مذكراته. وبهذا يضمن مكانة مركزية يرى من خلالها كل ما يشكل مادة لحكايته. ان السارد هو المؤهل (نظريا على الأقل) لتحديد العلاقة بين الذات (ذات السارد) والموضوع (موضوع سرده)("Bourneuf. onrllet1972 , P :87) حيث يحاول أن يعرض في الرواية كل ما يشكل أو يعطي الانسجام الداخلي لخطابه، خطاب ينوعه تبعا للمستوى الحكائي والصيغة والشكل الذي يقدمه داخل الرواية. فإذا كان السارد /الشخصية. كما رأينا يتمتع بمؤشرات ظاهرية، فإن السارد الخارج حكائي لا يتوفر على أدنى هذه المؤشرات. إلا أن رواية حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت) يقدم لنا مؤشرات ضمنية، ذاتية وموضوعية ومؤشرات زمنية تحين وجوده النصي رغم حياده وتنكره وراء صيغة ضمير الغائب. لان "السارد هو الصورة التي تتضمن لعبة الوساطات والتي تمتلك داخل النص مؤشرات متغيرة تمتد من امتلاء في الذاتية نحو فراغ في الموضوعية (كريزنسكي، افاق عدد8و9، ص: 172).

يطرح السارد مشاكل معقدة تثير انتباهه ينفعل بها وتشكل وجهة نظره الحكائية في النص. انه يصدر أحكام القيمة التي من خلالها يثير بعض الاختلافات والتناقضات والمفارقات التي تطرحها طبيعة النص، وتمثلها الأحداث والشخصيات والفضاء الزمكاني. ويلاحظ (تودوروف) بهذا الخصوص أن الكلام ليس سوى "ملفوظ (Enoncé) وتلفظ (Enonciation) في ذات الملفوظ، ومن تم يبقى موضوعيا وينتسب من حيث هو تلفظ إلى ذات التلفظ ويحتفظ بمظهر ذاتي لأنه يمثل في كل حالة فعلا تنجزه هذه الذات. كل جملة تحمل هذين المظهرين. ولكن بدرجات مختلفة، فبعض أجزاء الخطاب وظيفتها الوحيدة هي نقل هذه الذاتية". (تودوروف، افاق، عدد 8و9، ص:49) إن هذه الذاتية تمثل لغة المعاناة التي تظهر من خلال خطاب السارد. ومن المؤشرات الضمنية الذاتية: (السخرية) يقول السارد "ميستر لوكجيك أو السيد عقل حي أبدا كالله، قاض وديان يحاسب الحماقات وكأنه نبي هبطت به مظلة العزة الإلهية ذات غسق في هذه السادوم الملعونة. (الرواية، ص: 310).

فالسارد يسخر من موقف (مهيار الباهلي) من النساء، خاصة فلة وعناب التي عاشرها مدة طويلة دون أن يمسها، لأنه استبدل النساء بالوفاء العائلي، وقد أضاف له ألقابا أخرى مثل "مسترلوجيك والسيد عقل). ورغم كون مهيار شخصية متدينة، فهو شيوعي الانتمائي كمهدي جواد. لهذا يبدو شخصية متناقضة. ان مهيار الباهلي لا يستطيع الانتباه إلى ما يصدره السارد في حقه من أحكام. ورغم ذلك، فإن السارد لا يفصح عن وجوده الذاتي في النص إلا من خلال ما يقوم به مهيار الباهلي من أفعال وردود الأفعال. لهذا نرى أن هذه السخرية لا تخلوا من عنصر يعكس ذاتية السارد وسيكولوجيته وبعض خصائصه الشخصية

(الضمنية)، لأنه لا يشاطر مهيار الباهلي في رفضه للعنصر النسوي من حياته الجنسية. لهذا يلجأ السارد إلى أسلوب التهكم والسخرية للتعبير عن موقفه واتجاهه. وقد يتعاطف السارد مع شخصية روائية ما يقول في هذا الصدد "لكم ترى جميلة هذه الطفلة المشاكسة، وهي تنهض من حطامها بذاكرة مضيئة وأمل متوهج". (الرواية، ص: 282) ان جمال هذه الشخصية (آسيا لخضر) لا يمكن في شكلها الذي طالما وصفه السارد في أماكن متعددة من الرواية، ولكن يمكن في ذلك الجانب الروحاني المتصل بالذاكرة، والأمل الذي يبعثه فيها أبوها العربي الأخضر الذي تشكل آسيا امتداد له. أو ينفر منها: ("ضحكت فلة بوعناب. ظهر فكها العلوي البارز فبدا وجهها كريها". (الرواية، ص: 31) أو يضيف معلومات قفزت عنها الشخصيات الساردة الأخرى مثل قوله "قالت بأنها عاشت زمنا في مصر وذهبت إلى دمشق وحلب مع وفد من النساء الجزائريات ففلة بوعناب ما كانت لتصرح بهذه المعلومات لولا تدخل السارد، لأن له كامل الصلاحية والأسبقية في تقديم أو تأخير هذا الخطاب أو ذاك. فهو يسوقها في الوقت والمكان المناسب لعملية الحكي داخل النص ما دام هو المؤطر والمنظم للعبة الحكي. كما يلجأ إلى توظيف خطاب الإثارة، والضحك أو الاستهزاء من شخصية خلال فعل سردي أو موقف معين.: " ما الذي يفعله رجل وامرأة إذا انفردا في غرفة مغلقة؟ دود رأس الحاج محمد وجراثيم سلالته، كانت تشير نحو الفاحشة" (الرواية، ص: 33) أنه من المفترض أن يطرح هذا السؤال، الحاج محمد ثم يتولى الإجابة عنه. لكن السارد أعفاه من ذلك. وانطلاقا من موقف ذاتي (رافض) يطرح السؤال ثم يتولى التعليق عليه بطريقة تهكمية اشمئزازية تدحض التصور الفاسد والمغلوط عند الحاج محمد الذي يرى أن كل انفراد بامرأة ورجل داخل غرفة مغلقة يعني بالضرورة في مخيلته الدينية، الفاحشة والفساد، ولا شيء آخر من العلاقات الإنسانية الأخرى. كما يقوم السارد الرئيسي بدعم مواقف شخصيته مثل مهيار الباهلي، تجاه حدث سياسي يتوخى الجرأة والدراية بالمواقع التي تشغلها الفعاليات أو القوى السياسية في السلطة. لكنه في بعض الأحيان ينفعل وتتوتر أعصابه لهذا يلجأ إلى توبيخ بعض الشخصيات الساردة التي تقاسمه سلطة الحكي والهم السياسي والدور التاريخي الذي يضطلع به الجميع السلبي في تخاذلهما "بعد فوات الأوان إزاء قيادة الحزب اليمينية والمتواطئة والتي راهنت على انقلاب 14 تموز والزعيم الأوحد والتطور الرأسمالي يضيف السارد هذه العبارة الاتهامية "النزوع الأخلاقي! أوه. يا للكلمة المرؤوفة والساخرة. أبدا: بل بقسوة. هو الجبن وشلل الإدارة الذاتية والخط الأعرج (الرواية، ص: 33).

فكما نلاحظ، فإن السارد يوجه الاتهام لهاتين الشخصيتين لتقصيرهما في أداء الواجب السياسي في الوقت الضروري والحاسم. وقد يدخل معها في حوار مباشر عن طريق فعل الأمر (قل: أنت المخاطب) بحيث نجد السارد يتصرف كشخصية تنطلق من موقع التعرية النقدية للزمن والواقع العربي. نقرأ في حواره مع مهدي جواد ما يلي: "قل وداعا إذن للاستقرار والبيوت والسكينة الهابطة على عباد الله الهاجعين. وقل تحت هذا الليل لا شيء سوى صفير القطارات والبواخر وذوي إقلاع الطائرات. هذه الأصداء وحدها التي ستدوي إلى الأبد كالرياح في صحاري القلب (الرواية، ص 57).

إن صيغة الخطاب (الخطاب المعروض) (يقطين ، 1979، ص179)هاته والتي يتوجه فيها السارد المتكلم بخطابه إلى متكلم عنه يتلقى هذا الكلام، يتوخى منها السارد أخبارنا بأن هذه الشخصية المتكلم عنها أي مهدي جواد لن يتنعم لا بالسكينة ولا بالاطمئنان في ظل "مجتمع الشتات والمنافي والطغاة والجنرالات" (الرواية ، ص: 57) وفي بعض الأحيان تنفلت هذه الشخصيات وتأخذ الكلمة دون سابق إعلان وتمهيد منه، وتسترسل في عملية الحكي عن الماضي والذكريات فيتركها تعبر بكل حرية، باللجوء إلى صيغة الخطاب المنقول، حيث ينقل أقوال غيره حسب طريقته الذاتية (الإبداعية). ويستهدف السارد من هذه الصيغة تكسير رتابة خطية، والتنويع في طرائق الحكي بين الحوار المباشر غير المباشر. وبالتالي إقصاء مركزيته وسلطته المطلقة في النص، حتى يكون هناك توازن منطقي بين خطاب السارد وخطاب الشخصية ورواية "وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت" تنهض بهذه الثنائية. نقرأ في هذا الصدد "...ببشاشة استقبلت الجنود وفتحت لهم أبواب المطبخ والمرحاض... وعندما شاهدوا الجدة استفسروا عنها. قالت ماما بفرنسية منحطة: أمي عاجزة لا تقوى على النهوض. (الرواية، ص: 246).

إن السارد الرئيسي في هذا المقطع ينقل لنا ما يعجز عن تأكيده فعليا، بحيث يبني محكيه على محكي آخر. ويستعين بشهادات الآخرين حول الأحداث على محكيه. فهو ينقل إلينا الحكاية التي تحكيها آسيا عن أمها (لالا) عن جدتها أثناء عمليات التفتيش التي قام بها جنود الاحتلال الفرنسي بالجزائر بحثا عن المجاهدين والسلاح. ويظهر أن علم السارد ومعرفته بالأحداث أقل معرفة السارد الشخصية بها. وهكذا تكون معرفة ما يرويه "معرفة إجرائية، فهو يعرف عم يتكلم، ويعرف ان يتكلم ويبني معرفته على شهادات أو على تجارب شخصية (كريزنسكي، افاق عدد 8و9 ص170).

ورغم أن السارد في أغلب الأحيان يأتي بصيغة ضمير الغائب، إلا أن الرواية تقدم لنا في فصل (ظهور اللويثان)، نموذجا للسارد المتماثل حكائيا بصيغة ضمير المتكلم للجمع (الـنحن). نقرأ في هذا الشأن "هكذا كما تبتلى المزروعات والأراضي الخضراء بالأوبئة والجراد والحشرات القارضة وسائر الأمراض التي تهبط من غبار فضاءات السماء، قادمة مع الرياح السموم، ابتلينا بذلك اللوثيان القارض للزرع والضرع والبشر. (الرواية، ص 239).

فالسارد هو الفاعل الذاتي والشخصية المركزية في هذا الفصل يحكي عن همومه الذاتية وامتعاضه من وحشية التعذيب والقمع، ومن سلطة ذلك الوحش المسخ المدعي (عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي) التي تقوم على الذبح والقتل. إن السارد شخصية/ممثل تشارك معاناتها مع باقي الشخصيات خاصة مهيار الباهلي ومهدي جواد العراقيين. كما نقرأ في نفس الفصل ما يلي: "في غفلة من ذلك الزمن وضياع الوعي جاءنا ذلك اللويثان المجنون... لم تكن سنوات المقتلة للمدن والمقابر الجماعية قد أتت بعد؟ كنا في زمن ازدهار السجون والقتل الفردي والنفسي...وخلافا لتحليلات مهدي جواد واعترافات مسيو عقل الباهلي حول الشراسة والسطوة والبطش الكلي القدرة ... كان يبدو في الممرات والخلجان المحاينة ...شيء آخر أعظم هونا ولعنة.. (الرواية، ص: 233).

إن صيغة ضمير المتكلم للجمع (جاءنا وكنا) تحيل ضمنيا على وجهة نظر السارد. هذه الوجهة التي "تظهر لنا الدور الذي يلعبه هذا الوسيط...ففي الحكي، في المكان الذي يتموضع فيه تبعا لكونه سيأخذ ما يحكيه إما كواقع أو كتخييل، وأخيرا في المسافات التي يلتزمها تجاه الأشياء (، جريدة العلم -الملحق الثقافي1987 : عدد851-س 17)أما المؤشرات الضمنية الموضوعية التي تحيل على وجود السارد ضمنيا وإلى تقدمها لنا (وليمة لأعشاب البحر) فإنها تتجلى في الوصف لمنظر ما في سرد الأخبار وتقديمها بشكل تقريري ويمكن أن نرصد ذلك في كلام السارد التالي: " تقودهما المرأة نحو صالون واسع، بلاط نظيف تغطيه البسط وبعض الطنافس القديمة. ديوان مغطى بشرشف. مدفأة الجدار عليها مزهرية وضع فيها ورد اصطناعيا علاه غبار، على الجدار علق سيفان صغيران تحتهما طبق نحاسي مغربي أصفر. الجدار المقبل تزينه سجادة حائط لوحة صيد تقليدية لنمور مذكرة يطلق عليها النار بدو فوق جياد رائحة. أعلى الديوان صورة داخل إطار لمقاتلين بينهم امرأة بثياب القتال، (الرواية، ص: 30-31.) ففي مثل هذا الوصف (الاثنوغرافي الذي ينصب على وصف الأشياء الجزئية) لا نلمس بوضوح تام أي شكل من أشكال السارد الظاهر أو السارد/الشخصية. حيث نلاحظ من خلال هذه النماذج من المؤشرات الزمنية، أن السارد لا يكون مصرحا به ظاهريا في النص إلا بما يستوجب تنظيم العالم الحكائي فقط، انها مؤشرات زمنية يستعملها السارد غالبا لإعطاء نوع من الموضوعية لما يحكيه وتأتي لتوضح الفرق بين الحكي التاريخي في تعارضه مع الحاضر.

إن المؤشرات الضمنية ذاتية كانت أم موضوعية أم زمنية، ذاتية مثل أحكام القيمة التي يصدرها السارد (تعاليقه وانفعالاته الذاتية)، موضوعية مثل الوصف والأخبار، زمنية تتعلق بالحدث التاريخي في علاقته بالحاضر، فإنها جميعها تساعدنا في كشف طبيعة السارد، سواء أعلن عنه من خلال تدخلاته العلمية بضمير المتكلم، أو لم يصرح به ظاهريا، فبقي مستترا وراء صيغة ضمير الغائب. وسواء كان السارد خارج الحكي أم داخله فإن ما يمكن ملاحظته والتيقن منه، هو أن في أي محكي هناك حضور (أنا) مخفي في غالب الأحيان يحيل إلى السارد.

إن السارد الرئيسي في رواية "وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت" تحكمه مواقف ووجهة نظر يمكن الكشف عنها من خلال مجموعة من الخطابات التي يشاركهما مع الشخصيات الساردة أو ينفرد بها لوحدة. انه قبل كل شيء يتموضع في المرتبة الثانية بعد مرتبة المؤلف أو خطاب الكاتب في مهمة تنظيم الفضاء العام للرواية والتناسلات الخطابات الأيديولوجية. وتتجلى بعض مظاهر السارد الرئيسي في ان الخطاب ذي الطبيعة التأملية كقوله "المدينة والمرأة في أعماق اليقظة الضوئية للبحر. داخل المنفى الجديد. القادم. الزوجة والرحم المفقودان أبدا. واللذان لم يكونا بعد اليوم (الرواية، ص 275) حيث نجد السارد في مثل هذا الخطاب يجول بذاكرته في عوالم المرأة وكيانها باعتبارها رمز للوجود، والمدينة كيكان حضاري.

- **خلاصة:**

من خلال تتبعنا لفصول الرواية نرى أن السارد الرئيسي (السارد/الشخصية) مسكون بهواجس العشق والحب والكراهية وبالرغبات المتعددة. فهو إذن موجود في كل مكان دون أن يكون ظاهريا. فخطابه حول بنية (التقعير) أو ما يسمى بتقنية "المصغرات" la mise en abymeالتي تشكل "نماذج مصغرة ومشابهة لبعض أو لكل ما تمثله الرواية، وأن تكون عبارة عن معدات الاستكشاف عن العبارات السحرية التي تسمح بإيجاد طريق الخروج من المتاهة.

يقول السارد عن مهيار الباهلي "يذهب إلى فراشه لا لينام. يتناول كتاب ما العمل؟ في رأسه صدوع الزمن. يقرأ ليرمم هذه التصدعات بحجارة وعيه المتماسك والمحاصر داخل حيزوم الرأس (الرواية، ص: 252).

إن قراءة كتاب (ما العمل؟) وهو العنوان الذي تحمله رواية الكاتب الروسي (تشيرنيشيفسكي) وهو السؤال الذي طرحه لينين بعد أربعين سنة، والذي تجسد في ثورة أكتوبر الاشتراكية (1917) ضد روسيا القيصرية، وهو نفس السؤال الذي سبق أن طرحه السارد الرئيسي للخروج من المتاهات والعبثية التي تعيشها الشخصيات الساردة (فلة بوعناب- مهيار الباهلي –مهدي جواد-وآسيا لخضر). (الرواية، ص 115) يشكل صورة مصغرة لما تحكيه الشخصيات عن معاناتها القاسية الشبيهة بالأوضاع التي مر بها المجتمع الروسي في ظل القهر والعبودية. وبالتالي فإن السارد الرئيسي بكونه يفكر، وشخصية مثقفة فإنه يساهم عن طريق مضمون هذا الكتاب بإلقاء الضوء على الأحداث المهمة والأماكن والأشخاص، وهكذا يلقي التقعير بظلاله على النص بأكمله، أن السارد الرئيسي يتوخى من خلال هذا الكتاب، الذي أوكل قراءته لإحدى شخصيات الرواية الرئيسيين وهو مهيار الباهلي، أن يجعل منه مرآة تعكس تجارب الشخصيات وتوضح الأحداث ومعالم توجيه القارئ وهكذا تتقعر الرواية لتتأمل ذاتها في ذاتها فتبدو عبارة عن وعي يعي ذاته، وهذا راجع بالضرورة إلى أن رواية (وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت) تنهض على مجموعة من النصوص الدبية التي تنزع عن بنية النص نقاءها وصفاءها، فتغدو الرواية بذلك هجينة التركيب.

المراجع والمصادر:

المراجع الفرنسية

1. Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau roman, NRF. Gallimard. Ed minuit, Paris 1963
2. Gérard – Genette : Figures III poïétique, seuil, Paris 1972
3. -M. Hhoey-onthe surface of discourse-ed-g. Allen-and-unim London-1983.
4. Paul Ricoeur : Temps et récit, Tome I, Ed. - Seuil, Fév.- 1983.
5. Roland Bourneuf et real onrllet : L'univers ? du Roman, P.U.F, Paris 1972.
6. -J-lyons-linguistique général. trad. f. Dubois-1-charlier/d.robinson la rousse 1970.
7. V-Dijk-some aspects of text gammares. Monton. 1972.

المراجع العربية

1. الشكلانيون الروس-نظرية المنهج الشكلي –إبراهيم الخطيب –الشركة المغربية للناشرين مؤسسة الأبحاث العربية-بيروت –1982-.
2. تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي" ترجمة لحسين سبحان وفؤاد صفا، آفاق، عدد 8-9، ص: 49.
3. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الطبعة 1، المركز الثقافي العربي 1979 الدار البيضاء، المغرب.

4. حيدر حيدر: وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت، دار أمواج بيروت لبنان، طنجة، طبعة 1988.
5. عبد القادر الشاوي – بإشكالية الرؤية السردية: السارد/الصوت السردي "دراسات سيميائية أدبية "، عدد 2 شتاء 1987 ربيع 1988.
6. جاب لينتفلت: مستويات السرد الأدبي، آفاق، عدد 8-9.
7. عن تود وروف في: " شعرية النشر"، ص: 37. ترجمة عبد الرحيم العلام – العلم الثقافي – عدد 851.
8. فلاديمير كريزنسكي: من أجل سميائية تعاقدية للرواية، آفاق، عدد 8-9.
9. كايت فريدمان "السارد والرواية، ترجمة عبد الرحيم العلام، الملحق الثقافي: عدد 851-س 17، 1987.