بحوث جامعية

RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

عدد 11 ـ جانفي 2014

كلية الآداب و العلوم الانسانية
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

مجلّة فكريّة تعنى بقضايا الآداب والعلوم الإنسانيّة
تصدر عن كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس

هيئة التحرير

- منير التريكي
- علي بن نصر
- محمد بن عيّاد
- محمد بوعتور
- محمد العزيز النّجاحي
- علي الزّيدي
- أحمد الجوّة
- عقيلة السّلامي البقلوطي

شارك في هذا العدد

- نور الدين الحاج
- عماد الحياني
- الحبيب الجموسي
- أحمد الناوي البدري
- سامي العذار
- عبد الرزاق الحيدري
- منير قيراط
- نافع فهري
- وفا الكشو
- فتحي بورماش

بحوث جامعية
عدد 11 ـ جانفي 2014
RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

جامعة صفاقس
كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

بحوث جامعية

مجلّة أكاديميّة محكّمة

العدد 11 لسنة 2014

li264013c420044su

مجلة بحوث جامعية

الإدارة والتحرير

العنوان : طريق المطار كلم 4.5 – 3029 صفاقس
العنوان البريدي : ص.ب. 1168 3000 صفاقس
العنوان الالكتروني : www.flshs.rnu.tnsite web
الهاتف : 557 670 74 (00216) - 558 670 74 (00216)
الفاكس : 540 670 74 (00216)

المدير المسؤول : **محمد بن محمد الخبو**
رئيس التحريـر : **منيـر التريكـي**

هيئة التحرير

- منير التريكي
- علي بن نصر
- محمد بن عيّاد
- محمد بوعتور
- محمد العزيز النّجاحي
- علي الزّيدي
- أحمد الجوّة
- عقيلة السّلامي البقلوطي

شارك في هذا العدد

- نور الدين الحاج
- عماد الحياني
- الحبيب الجموسي
- أحمد الناوي البدري
- سامي العذار
- عبد الرزاق الحيدري
- منير قيراط
- نافع فهري
- وفا الكشو
- فتحي بورماش

شكـــر

تشكر إدارة "بحوث جامعيّة" جزيل الشكر الأساتذة الذين أسهموا في التحكيم بالنسبة إلى هذين العددين وهم :

- أحمد السماوي
- محي الدين حمدي
- حمادي صمود
- خالد ميلاد
- عادل خضر
- محمد صالح مولى
- محمد بوهلال
- محمد الباردي
- محمد بن عيّاد
- عبد الفتاح براهم
- عبد الرزاق بن عمر
- محمد الخبو
- بسام الجمل
- محمد نجيب العمامي
- خالد الغريبي
- نور الدين الفلاح
- كمال اسكندر
- منير التريكي
- عقيلة البقلوطي

الحياد في الرواية ؛ هل هو محض تصوّر "الكرنفال" لمحمد الباردي أنموذجا

أحمد الناوي بدري

"ليس هناك جنس خطابيّ يتفلّت من سلطان الذاتيّة ؛ لا الخطاب التاريخيّ، ولا الخطاب الجغرافيّ، ولا الخطاب المعجميّ، ولا الخطاب القانونيّ، ولا حتّى الخطاب الرياضيّ. ولكن ليست الذواتم (Subjectivème) التي تستأثر بهذا الخطاب أو ذاك واحدة"

Catherine Kerbrat-Orecchioni : *L'énonciation : De la subjectivité dans la langage.* Librairie Armand Colin. Paris.1980. P : 170.

Résumé :

L'objectif de cette recherche consiste à tester la focalisation externe suivant de nouveaux paramètres qui dépassent les approches des écoles poétiques ou structuralistes. Certes, nous voyons que le roman est un discours par lequel le sujet énonciatif influence son destinataire, ce qui prouve la pertinence des entrées dites énonciatives ou pragmatiques et nous invite, par conséquent, à solliciter les concepts et les procédés de paradigmes pragmatiques.

*Nous traitons ce type de focalisation à partir d'un roman de « **Mohamed Elbardi** » intitulé « **Le carnaval** » dont les narrés sont maîtrisés -d'après l'approche structurale- d'une focalisation externe. Cette étude nous a amené à déduire que la neutralité dans un discours romanesque est une hypothèse erronée.*

ميّز الإنشائيّون بين ثلاثة أنواع من وجهات النظر أو الإدراك أو ما اصطلح عليه بعضهم بالتبئير (Focalisation)[1]. فحدّدوا منها ما هو داخليّ، وما هو كلّيّ (أو منعدم)، وما هو خارجيّ. معنى هذا أنّ النصّ السرديّ بصفة عامّة، والرواية بوجه خاصّ يمكن أن تحكم المرويّات فيها بأحد أوجه الإدراك هذه، ومعنى هذا -كذلك-

1- Genette, Gérard : *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.20.

أنّ النصوص الإبداعيّة السرديّة، في وجه من وجوهها يمكن أن يكون المتلفّظ فيها حياديّا (Neutre)[2]. إلاّ أنّ هذه الإمكانيّة الأخيرة تبطل بمجرّد أن ننظر إلى النصّ السرديّ على أنّه قبل كلّ شيء نشاط، وهو نشاط باللغة، أو هو بلغة التلفظيّين والتداوليّين خطاب مؤسّس على جهاز تلفظيّ عناصره المتكلّم أو الراوي، والمرويّ أو الخطاب أو الرسالة، والمرويّ له أو المتلقي أو المستمع، والسياق الذي اقتضى مثل هذا الخطاب وسيق فيه ونزّل لغايات يراد تحقيقها وبلوغها[3]. واستنادا إلى هذا التصوّر المفهوميّ، فإنّ أيّ نشاط لغويّ إبداعيّا كان أم غير ذلك "مذوّت"، أو يحمل بصمات من ينتجه ويدلّ عليه. وكما ترى أوركيوني، فالمسافة التلفظيّة بين المتكلّم وملفوظه دائما تكون قصيرة أو منعدمة، لأنّ أيّ ملفوظ لا بدّ له من أن يحمل سمات متلفّظه أو قائله إن بصورة ضمنيّة مضمرة وإن بصورة صريحة معلنة[4].

2- الحياد (Neutralité) له شروط تتحقّق في الخطاب أهمّها :
- امّحاء ذات المتلفّظ من ملفوظه.
- مطابقة الخطاب لما نعتبره حقيقة الأشياء أو للواقع. أي موافقة الخطاب للمرجع وصحّته.
انظر Catherine Kerbrat-Orecchioni : *L'énonciation. De la subjectivité dans la langage*. Librairie Armand Colin. Paris. 1980. P.153 وما بعدها.
ويضع هوسرل الموضوعيّة في هذه الخانة، ويمهرها بهذه المواصفات. يقول : "تقول إنّ تعبيرا هو تعبير موضوعيّ حين [...] يمكن أن يفهم دون أن يكون في حاجة ضروريّة لأن نضع في الاعتبار الشخص الذي عبّر به والظروف التي عبّر فيها [...]" ذكرته أوركيوني انظر: Catherine Kerbrat- Orecchioni : Op. Cit . P.150 . ويضع مقابله مصطلح الذاتيّة. يقول: "نسمي تحديدا تعبيرا ذاتيّا كل خطاب نكون في كلّ مرّة محتاجين لأن نوجّه دلالته الحقيقيّة وفقا للمناسبة، ووفقا للشخص الذي يتكلّم ولوضعيّته" مر. ن. ص. ن.

3- تهدف لسانيّات التلفّظ إلى وصف العلاقات التي تنسج بين الملفوظ ومختلف العناصر المكوّنة للإطار التلفّظيّ، يعني ما هو آت :
- الشخصيّات الأساسيّة في الخطاب (الباث والمتلقّي/المتلقّين).
- مقام التواصل :
* الأطر المكانيّة الزمانيّة.
* الظروف العامّة الملائمة لإنتاج الرسالة وتلقّيها : طبيعة القناة، السياق الاجتماعيّ-التاريخيّ، إكراهات عالم الخطاب L'univers du discours إلخ... انظر Catherine Kerbrat-Orecchioni: Op : Cit. P.30- 31 :

4- يتشكّل الجهاز التلفّظيّ (Dispositif énonciatif) كما تحدده أوركيوني من العناصر الآتي ذكرها :
- الذات المتلفّظة أو فاعل التلفّظ.
- الإطار المكانيّ والزمانيّ.
- المحتوى المرويّ.
انظر : المرجع السابق، ص: 32، 68. وانظر منه كذلك : 170.

وليست الذاتيّة (Subjectivité)[5] التي نعنيها في هذا المقام مقصورة على الجانب السيريّ للذات الكاتبة، كأن تؤثّث الرواية بأجزاء من سيرة مؤلّفها وتاريخ حياته، ولكنّها -كذلك- مظهر لغويّ يدرك من خلال البحث عن قرائن لسانيّة (مواقع، وموجّهات، وعبارات تقييميّة) عن طريقها يطبع المتكلّم حضوره

5- ظهر مصطلح الذاتيّ بعد الثورة الفلسفيّة الديكارتيّة التي أدّت إلى اعتبار الـ "أنا" بوصفه "الذات" الوحيدة التي يستحيل الشك في حقيقتها في مقابل كلّ ما لم نتوصّل قديما إلى معرفته إلاّ بوصفه "أغراضا" لوعينا.

انظر : موسوعة لالاند الفلسفيّة : المجلّد : 3، ص: 1346.

وقد قدّم لها هذا المعجم تعريفات كثيرة نذكر منها :

- أنّ الذاتيّ ينتمي للذات فقط، بالتعارض إمّا مع الذوات الأخرى وإمّا مع الموضوع المفتكر به.
- الفرديّ، الصالح لذات واحدة.
- من يرى الأمر بمنظار ذاتيّ، من يحكم عادة وفقا لانطباعاته، ولأذواقه، ولعاداته أو رغباته الفرديّة

انظر : المرجع نفسه: ص: 1346 -1347.

وتقول أوركيوني عنه: "لولا ضمانة بنفنيسبت لن تكون لنا الجرأة على اختيار مصطلح مفخّخ ذلك الذي هو "الذاتيّة" لنعني به مجموع الآثار اللسانيّة التي نحاول تفسيرها" انظر Catherine Kerbrat-Orecchioni: Op, Cit :149.

ويضع ريفارا للذاتيّة معنيين : الذاتية التي عالجها بنفنيست في مقالاته التأسيسيّة للسانيّات التلفّظ وتكون الذات المتلفّظة مفهوما قاعديّا (نطلق عليه المتكلّم، المؤلّف، المتلفّظ، المرسل...). ويرى أنّ كلّ الذوات المتلفّظة في عرف لسانيّات التلفّظ مطبوعة بخصائص متماثلة وأنّها جميعا في درجة واحدة في استعمالها اللغة. فكلّ ذات متلفّظة تقول "أنا" لتعين ذاتيّتها وتقول "هناك" لتحدّد مكانا بعيدا عنها منقطعا عن المكان الذي منه تتحدّث.

ويضيف معنى آخر خاصّا: يستعمل في كلّ مظهر يميّز كائنا بوصفه ذاتا متفرّدة منعزلة من انطباعات وقناعات وأحكام حول مسألة مّا. للتوسع انظر : René, Rivara : *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*. L'Harmattan. Paris. 2000. P.84- 85.

ويقول ميشال زنك عن الذاتيّة : "ماذا نفهم من الذاتيّة الأدبيّة ؟ بدهيّا جدّا أنّها لا تعني البروز العفويّ لما هو شخصيّ في النصّ أو التعبير عنه، ولا تعني قناعات مؤلفها أو أحاسيسه. ولكن ما يعلّم النصّ وجهةَ نظر لوعي مّا. بهذا المعنى، فإنّ الذاتيّة تميّز الأدب [من غيره من الخطابات]. وهذا لا يمكن أن يوجد حقيقة إلاّ انطلاقا من اللحظة التي لا نعد النصّ فيها إخبارا عن العالم يطمح إلى الوصول إلى حقيقة مطلقة وموضوعيّة، ولا تعبيرا عن حقيقة ماورائيّة أو مقدّسة، ولكن حين يتحدّد على أنّه نتاج وعي مخصوص مقسوم بين اعتباطيّة الذاتيّة الفرديّة وضرورة إكراهات الأشكال اللغويّة/ القواعد اللغويّة".

انظر : Michel Zink : *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Sant Louis* . P U F : 1985. P.8.

في الملفوظ، ويندمج في الرسالة (بشكل ضمنيّ أو بشكل صريح)[6]، ويحدّد موقعه في علاقته بها، كما يدرك -كذلك- من خلال كشف هذه الوحدات التي تشتغل قرائن على اندماج فاعل التلفّظ في الملفوظ ووصفها مهما كانت طبيعتها ومستواها[7].

وقد ارتأينا أن ننظر في هذه المسـألة انطلاقا من أثر روائيّ هو رواية "الكرنفال"[8] لمحمد الباردي لدواع، المركزيّ منها هو أنّ المرويّات فيها محكومة ظاهريّا برؤية خارجيّة. فنناقش هذه المقولة؛ مقولة الحياد في الرواية، ونستجلي مستويات حضور الذات وكيفيّات تمظهرها في النصّ السرديّ.

1-مظاهر الحياد في رواية "الكرنفال" :

بدا المتلفّظ المسؤول الأوّل عن العمليّة السرديّة في رواية " الكرنفال" – كما يبرز ظاهر الأثر- حريصا على الدوام على أن يتوشّح بوشاح من الحياد، وأن يكون فيها مشاهدا أو مستمعا، حسبه فيها أن يقرّ بما يراه وأن ينقل ما يسمعه، أو أن يكون متفرّجا موجّها بما أطلق عليه الإنشائيّون إنشائيّة الأسطح، ومحكوما برؤيتها الخارجيّة للمرويّات وكيفيّات إدراكها إيّاها[9].

وقد جهّز المتلفّظ في هذه الرواية أقنعة كثيرة من هذه الرؤية يواري بها ما يمكن أن يراه مجلبا لكشف ذاتيّته، وافتضاحها. نذكر من هذه الأقنعة :

- تخيّره أن يكون سرد الأحداث في هذه الرواية بضمير المخاطب. وهذا معادل للسرد بضمير الغائب، أو هو يندرج في الخانة نفسها التي يندرج فيها السرد بضمير الغائب من حيث قابليّته لأن يكون إدراك المتلفّظ فيه كليّا أو أن يكون فيه خارجيّا.

6- تحدّد أوركيوني الذاتيّة المضمرة بأنّها تشمل الخطابات التي تتوشّح بوشاح موضوعيّ.
انظر : أوركيوني : Catherine Kerbrat-Orecchioni: Op : Cit. P

7- انظر : أوركيوني، المرجع السابق : 32.

8- محمد الباردي : الكرنفال. دار سحر للنشر، تونس ط1. 2003.

9- أوضحنا في مقال سابق أنّ الرؤية في رواية "الكرنفال" هي رؤية خارجيّة. انظر : بدري، أحمد الناوي : الكرنفال لمحمّد الباردي ؛ وصفة حداثيّة لتعلّم النسيان. الحياة الثقافيّة. العدد : 186. 2007. ص ص:11-16.

– التصريحات المباشرة، يعلنها هو نفسه عن نفسه، كأن يقول :

*"ليست العبرة في أنّك تحكي وإنما العبرة في أنك ترى" [الرواية: 62].

أو :

*"تظلّ تسمع: يقول لك [...]" [مص ن:43].

أو :

*أن : تجلس كالمتفرج" [مص ن: 19].

أو يعلنها عنه غيره من الشخصيّات في حوارها معه:

"تكلم يا رجل. لا نريد شاهدا على كلامنا" [مص ن: 19].

– الاكتفاء برصد ما تدركه حواسّه من أفعال غيره، غير مشحونة ظاهريّا بما يمكن أن يتصل بمناحي الذاتيّ من عواطف أو قناعات أو تقييمات:

"رنّ الهاتف على المشرب، سحب الرجل رأسه من وراء الماكينة ورفع السماعة ثم أعادها" [مص ن:18].

أو الاكتفاء برصد ما تدركه حواسه من صفات يحاول أن يخلّصها من كلّ مظاهر الذاتية، مقتصرا على تتبّع المظهر الخارجيّ من موصوفه:

"كان الرجل الأسود منزويا على العتبة الثالثة من عتبات قصر البريد، كان يمدّ يده والكفّ مرتخية تتحرك أصابعها تحركا ثقيلا" [مص ن: 62].

– نوعيّة السرد، إذ كان في هذه الرواية في الأغلب الأعمّ سردا للأقوال. وكانت وظيفة المتلفظ فيها نقل هذه الأقوال واصطناع رواة لمرويّاته. وقد تحوّل فيها المتلفّظ إلى مرويّ له يكتب ما يبلغه من أخبار عن مدينته يحرص الحرص كلّه على أن يسند كلّ خبر منها إلى من نقله عنه:

"وصلك الخبر. اعترض يونس صبي المقهى طريقك. قال لك : عمة المارشالة زوجة عبد الستار ماتت" [مص ن: 41].

ولا بدّ من التذكير بأنّ المسؤول الأوّل عن التلفّظ في هذه الرواية كان منذ افتتاح السرد فيها قد توارى خلف رواته واحتجب :

"قالوا : سليم النجار أستاذ الفلسفة الكاتب والشاعر، انتحر" [مص ن: 7].

وهذا ما يدعّم مبدئيّا ووفق تصوّر الإنشائيّين مبدأ الحياد الذي اصطنعه المتلفّظ لنفسه.

2- مظاهر الانحياز : ذاتيّة متجسّدة بوجوه شتّى

هذه الأقنعة إذا ما وضعت القرائن الدالة عليها في سياقاتها التلفظيّة، ونظرنا إلى المتلفّظ الأوّل في هذه الرواية ذاتا لها بالضرورة مواقف وعواطف ومقاصد ممّا تنتجه من خطابات، سقطت وجاهتها وبطل الحكم بحياديّة هذه الذات، وانكشف حضورها جليّا في ملفوظها واندماجها به اندماجا لا فكاك منه.

ونستطيع أن نحصر حضور المتلفّظ في رواية "الكرنفال" في مظاهر ثلاثة ؛ أوّلها ندركه من خلال حضور الجانب السيريّ المتّصل بحياة المؤلّف في نصّه، وثانيها نتعرّف إليه من الآثار اللسانيّة في الملفوظ نفسه، وآخرها نمسك به مجسّدا عبر العلامات الطباعيّة المتوخّاة في إخراج هذا النصّ الروائيّ.

2-1- المظهر السيريّ :

تضمّنت رواية "الكرنفال" صراحة شذرات ممّا يتعلّق بسيرة مؤلّفها محمد رجب الباردي، وقد شملت محطات معروفة من حياة هذا المؤلّف نذكر منها :

- الوسط الاجتماعيّ والعائليّ والماديّ الذي انحدر منه المؤلّف : "كان مثلك ينحدر من عائلة فقيرة" [مص ن: 136].

- مرحلة الدراسة الابتدائيّة التي قضاها بمدينة قابس : "كنتم في تلك السنة تستعدون لامتحان الشهادة الابتدائية في نهاية الخمسينات" [مص ن 126].

- مرحلة الدراسة الثانويّة وقد قضاها في المكان نفسه : "ثم مضى معك شوطا في الدراسة الثانوية ثم انقطع، في تلك الأيام كانت كل الأبواب مفتوحة" [مص ن: 136].

مرحلة الدراسة الجامعيّة والاختصاص الذي تخيّره : "وانتقلت إلى الجامعة تدرس الآداب"[مص ن: 136].

- أهمّ الأحداث التي عايشها في هذه المرحلة الجامعيّة : "تتذكر بداية عام 1969 عندما كنت طالبا بكلية الآداب وجاءتكم حافلة إلى العاصمة وأخذتكم إلى مدينة قابس" [مص ن: 53].

- مرحلة العمل والوظيف واكتساب التجربة والوعي والممارسة الثقافية، ننتزعها ممّا يطلق على المؤلّف من صفات كالأستاذ أو الكاتب [مص ن: 104، 153]،

ونبلغها من تصريحاته هو نفسه عن نفسه، كقوله : "عندما كبرت وأصبحت تحتوي المدينة بوجدانك وتمتلك فضاءك الرحب" [مص ن:89]، أو كقوله : "كنت في مؤتمر أدبي في القاهرة" [مص ن: 8]، أو "لم تستطع ذاكرتك أن تنسى تلك الليلة الدمشقية" [مص ن: 158]. وإن اكتفى المتلفظ في هذه المواضع بالذكر العابر والإشارة اللماحة، فإنّ ما فيها يؤكد واقعيّة هذه المحطات وعلاقتها الوثقى بالمؤلف. تتدعّم بغير قليل من القرائن الأخرى نقتصر منها على ذكر المدينة التي إليها ينتسب المؤلف (مدينة قابس) واللغة التي يتكلّمها : "لهجتك تؤكد أنك لا يمكن أن تكون إلا من الجنوب" [مص ن: 30]، وإن كانت هذه اللهجة لم تظهر في خطابه في هذه الرواية. يضاف إلى ما تقدم عرض ما يشير مباشرة إلى المؤلف. أهمّه عناوين الكتب أو الروايات التي ألفها : "يا أستاذ بحثت عن كتابك "حوش خريف" فلم أجده" [مص ن: 104]. إلاّ أنّ أهم القرائن وأمضاها في الدلالة على أنّ المتلفظ ليس سوى المؤلّف هو تطابق اسمه مع الاسم المدوّن على غلاف الرواية بوصفه كاتبها الحقيقيّ، فكلاهما محمد الباردي : "كتابك لا يقرأ يا صديقي، سيقرؤه حبيب البقال ويقول محمد الباردي يكشف فضائح هذه المدينة" [مص ن: 144].

وإذا ثبت أنّ المؤلف حاضر في نصه، وأنّ الحكاية في جزء منها مؤثّثة بسيرة كاتبها، تأكّد أنّ مثل هذا الحضور سيؤثّر بالضرورة على درجة الحياد فيها، ويقوّض مقولة الموضوعيّة ويخلخلها، ليعمّق ما يمكن أن تنطبع به الرواية من ذاتيّة، ويقيم أركانها فيها. وهو أمر تجليه -كذلك- أثار هذه الذات المندمجة في ملفوظها تلك التي أطلقنا عليها الآثار اللسانيّة.

2-2- المظهر اللسانيّ :

تشمل هذه الآثار كل ما يمكن أن يحدّد المسافة التلفظيّة (Point énonciatif)[10] بين الذات المتكلمة وملفوظها وما يوضحها من علامات التلفّظ (Marques d'énonciation) وهي كثيرة. ويمكن النظر إليها في الرواية وفي النصوص السرديّة بصفة عامّة من المستويين اللذين حدّدتهما الإنشائيّة مدخلا

10- انظر : Catherine Kerbrat-Orecchioni: Op, Cit , P.32.

إجرائيّا لمقاربة هذا النوع من الأجناس الأدبيّة ؛ المستوى الكمّي، ويتعلّق بالمادّة المرويّة في الرواية وبحجمها وطبيعتها، والمستوى الكيفيّ ويتعلّق بكيفيّات تركيب المرويّات وهيكلتهـــا، والخطاب الذي بها تركّب أو تهيكـــل.

فالمرويّات في الرواية وفي النصوص السرديّة جميعها تخضع لمبدإ جامع يحكمها هو مبدأ الانتقاء. إذ ليس كلّ حدث أو شخصيّة أو إطار زمانيّ أو مكانيّ... قابل لأن يكون مادّة سرديّة. وإنّما وجود هذه المادّة الحكائيّة سداة لهذه الحكاية أو تلك في هذا النصّ أو ذاك مشروط بقانون انتخاب يدبّره المسؤول عن التلفّظ في الرواية وفقا لاختيارات أو لإكراهات فنيّة وفكريّة وعاطفيّة، تجعله يرى أنّ هذا الحدث أو ذاك يستحقّ أن يروى وأن يشكّل موضوع الرواية وأنّ هذه الشخصيّة أو تلك ملائمة لتحقيق غايات المتلفّظ ومقاصده، وقادرة على أن تلبّيها.

والمرويّات في رواية "الكرنفال" لا تشذّ عن هذه القاعدة. فقد كانت جماعا لأحداث وشخصيّات وأطر زمانيّة ومكانيّة، رآها المتلفّظ جديرة بأن تكون مادّة لهذه الرواية.

2-2-1- تركيب الحكاية : ما يمكن أن يشكّل خصيصة بارزة للحكاية في هذه الرواية هو أنّها في بنائها أخضعت لما يمكن أن نطلق عليه إنشائيّة التفاصيل أو التفريع والتوليد. ذلك أنّ المتلفّظ فيها كان حريصا على الإيغال في تفتيت الحكاية إلى حكايات صغرى أو "ميكرو" حكايات بلغ عددها أكثر من ثلاث وعشرين، تتضافر كلّها لتشكّل نسيج الأحداث في الرواية.

ثمّ إنّ الحكايات كانت على درجة كبيرة من التباين والاختلاف. فقد جمعت المبتذل إلى السامي، والوضيع إلى الرفيع، والمدنّس إلى المقدّس. وكان أبطالها وشخصيّاتها -كذلك- ممثّلين لشرائح اجتماعيّة متنوّعة متضاربة. بل إنّ هذا المتلفّظ أدرج في حكاية هذه الرواية الشخصيّات الممكن وجودها في الواقع وجعلها فيها طرفا فاعلا أو منفعلا. يقول مثلا عمّن يرتاد مقهى ريجينه : "يلتقي المهمشون وماسحو الأحذية ورجال السوق وبائعو الجرائد وأعوان البنوك

والموظفون والمحبطون وكتاب الشعر والرواية والمتقاعدون ورجال الأمن. عين الحياة الزاخرة بالمتناقضات التي لا تنضب" [مص ن: 59].

ولم يكن التمثيل في هذه الرواية بمنأى عن هذا التنوّع والتناقض. فقد كان في هذه الرواية جامعا لما عرفته الرواية العربيّة من ضروب متعدّدة، حيث جمع إلى الواقعيّ (التاريخي، والأدبيّ، والفكريّ...)[11] شبه الواقعيّ ممثّلا في شخصيّة سليم النجّار[12]، وإلى المحتمل[13] الغريب والشاذ والعجيب[14]، وإلى الموروث الرسميّ الموروث الشعبيّ الفولكلوريّ[15]، وجمعت إلى هذا كلّه ما هو مستقى من النصوص وما هو مكتوب باللغتين العربيّة والفرنسيّة[16].

ولسائل أن يسأل : لماذا هذه الحكايات بعينها دون غيرها، وهذه الشخصيّات وهذه الأطر الزمانيّة والمكانيّة، وهذا التنوّع والتعدّد في الحكايات وفي أساليب التشخيص، والإيغال في التفاصيل وحشد هذا الكم الهائل من الشخصيّات ؟

ما من شكّ ولا اختلاف في أنّ خلف هذه المرويّات في هذه الرواية ذاتا تختار وتنتقي وتميّز وتفاضل، فتبقي على ما تراه ملائما ما تقتضيه الكتابة الروائيّة ووظيفتها، وما يناسب اقتناعها وميولها النفسيّة والفكريّة والإيديولوجيّة، وتسقط خلاف ذلك وتلغيه. أليست الرواية في عرف كاتبها محمد الباردي "ديوان العرب" ؟ والديوان لا يكون –كذلك– إلاّ إذا كان "كرنفالا"من الأشكال والأغراض. إنّ مثل هذا الوعي يتجسد بوضوح في الرواية انطلاقا من عتبتها الكبرى الأولى

11– من الأمكنة نذكر مقهى ريجينه ومدينة قابس وتونس وغيرها كثير، ومن الشخصيّات محمد الباردي نفسه .

12– تمثّل خاصّة في شخصيّة سليم النجار الذي كان في الحقيقة جامعا بين ما هو حقائقيّ (شخصيّة تاريخيّة تمثّلت في أبي نضال المناضل الفلسطينيّ المعروف الذي اغتيل في أحدى ضواحي تونس العاصمة سنة 1987 على يد الموساد، وبين ما هو تخييليّ أضافه المسؤول عن التلفّظ في لعبة أرادها بينه وبين المتقبّل.

13– أغلب الشخصيّات هي من عالم ممكن الوجود باستثناء القليل منها.

14– منها دجاجات الكنيسة، وضريح الوليّ، ومنها حكاية الحاج موسى، وغير ذلك.

15– منها أغاني فيروز وأغاني صليحة... .

16– قصائد شوقي بزيغ وكورناي وموسّي وشارل بودلير... .

التي هي عنوانها الرئيس : "الكرنفال"، ولا تتحرّج من أن يجاهر المتلفّظ فيها صراحة بأنّ المرويّات محكوم انتقاؤها بمعايير تقويميّة تقديريّة ذاتيّة هو مصدرها الأوّل بوصفه المسؤول عن العمليّة السرديّة. يقول : "أمّا أنت فستختار من هذه ما يمكن أن يثير الدهشة ويكون موضوعا للقصّ" [مص،ن: 64]. والاختيار بالضرورة قائم على مبدإ الانحياز.

ومثلما يختار المتلفّظ في الرواية مرويّاته ويستصفيها، يختار لها – كذلك– طريقة بناء مخصوصة تنتفي معها المسافة التلفظيّة وتشهد بحضوره فيها واندراجه طيّها، انطلاقا من الكيفيّة التي يصوغ بها هذه المرويّات والطريقة التي يعرضها بها، ويقدّمها.

وأوّل مظاهر التركيب اللافتة للانتباه نوعيّة الحبكة المتوخّاة في بناء الحكاية في رواية "الكرنفال". إذ كانت هي الأخرى "كرنفالا" من الحبكات المتنافرة. منها ما هو منتم إلى الحبكة البوليسيّة (حكاية سليم النجار)، ومنها ما هو مشدود إلى قواعد السيرة الذاتيّة (حكاية المؤلّف)، ومنها ما هو موصول بما عرفته الرواية العربيّة الحديثة ويقوم أساسا على التداخل والتقطيع والتفتيت.

وإن كان هذا متعلّقا بالهيكل العامّ للحكاية في رواية الكرنفال، فإنّ للذات في بناء الأحداث الفرعيّة أو الصغرى فيها بصمتها وميسمها. يتّضح هذا من جوانب عديدة لعلّ أبرزها :

– افتتاح الحكاية في هذه الرواية بالموت (موت سليم النجّار)، واختتامها به (موت المؤلّف). وهو ما يتناغم مع تيمة هذه الرواية الأساس التي هي الموت وإن كان فيها متعلّقا بموت القيم أو بموت المعنى.

– تركيب بعض الأحداث تركيبا مدلولا به على السخرية والتهكّم يقصد بها المتلفّظ بعضا من الشخصيّات التي تأتي مثل هذا السلوك مثلما كان مع شخصيّة الحاج موسى؛ يشاهد الأفلام الإباحيّة المثيرة ويختمها بإقامة الصلاة[17].

– تغليب بعض الحكايات في هذه الرواية على غيرها ممّا ورد فيها. فحكاية سليم النجار التي أطلق عليها المؤلّف "الحكاية الأصل" أو "أصل الحكاية"،

17– انظر رواية الكرنفال مصدر سابق:54 .

تكرّرت في متن هذه الرواية أكثر من سبع عشرة مرّة، في حين أنّ غيرها من الحكايات لم يلتفت إليها المتلفّظ إلاّ مرّة واحدة (حكاية المحامي والمطلّقات، وحكاية حارس الكنيسة، وحكاية حمدان، وحكاية جابر السمّاك).
ولا يكتفي المتلفّظ في هذه الرواية بهذا التفصيل التراتبيّ أو العدديّ فحسب، وإنّما يفصح عن موقفه من بعض الحكايات التي يرويها فيبدي نفوره منها: "ترويها هذه المرة بدون إحساس" [مص ن: 183] أو يفصح عن إعجابه بها: "تتبنى حكايتها وترويها"[مص ن: 176].

– تكرار بعض الأحداث فيما يشبه اللازمة الشعريّة. وإن كان يوظّف توظيفا فنيّا، فإنّه في الأساس يكشف موقف المتلفّظ من هذا الحدث المكرّر ودرجة تفاعله معه وتأثّره به. فليس كلّ حدث قابلا في هذه الرواية لأن يكون فيها لازمة يمكن أن تكرّر أو تردّد، ولكنّها أحداث بعينها دون سواها تصلح لذلك يكون لها في نفس المتلفّظ وقع وأثر كأن يكون خبر موت سليم النجّار : "وجاؤوا وقالوا سليم النجار أستاذ الفلسفة الكاتب والشاعر انتحر" [مص ن: 7، 16]، أو يكون ممّا يتعلّق بالمتلفّظ شخصيّا والحقيقة التي توصّل إليها أو انقلب إليها حاله : "وأنت تدرك أنك لم تعد أنت، ولا شيء عاد كما كان. كل شيء تغير، تشكو ضياع الأصحاب وقسوة الزمن"[مص ن: 23، 25]. وفي الحالتين كلتيهما رثاء للنفس، لأنّ الموت مضاعف بالنسبة إلى التلفّظ في هذه الرواية؛ موت ماديّ جسديّ وآخر رمزيّ معنويّ تجسّد من خلال موت القيمة والمعنى، وهذا من شأنه أن يهزّ أركان ذات المتلفّظ ويخلخلها، فيردّد أصداء وقعه في نفسه. فالتكرار إذن هو تنصيص على أهميّة المقاطع عند المتلفّظ، يتأسّى بترديدها ويحاول نقل عدواها إلى المتلقّي.

– اعتماد تقنيات مخصوصة في بناء الزمن وتنظيمه في هذه الرواية. مثل السرد المجمل، والحذف، أو الإسقاط : "ما كادت تنقضي الأشهر السبعة حتى جاء الولد" [مص ن: 175]، أو مثل التفصيل والتحليل، شأن ما كان مع حادثة استجواب المتلفّظ التي تكفل بها "أعوان البلديّة"[مص ن: 65– 66]. وإن كانت مثل هذه التقنيات لازمة في كلّ عمل سرديّ، فإنّ طبيعة الحدث الذي أجمل أو أسقط أو حلّل وفصّل فيه، هي التي تحدّد السمات الذاتيّة وتشهد بحضور المتلفّظ

في ملفوظه. لماذا هذا الحدث يحلّل دون غيره، ولماذا ذاك الحدث يختزل دون غيره أو يحذف...؟. إنّ كلاّ من هذه التقنيّات لا تكون إلاّ تحت مراقبة صارمة من المتلفّظ وتوجيه منه، يحقّق من خلالها دلالات يريدها كالسخرية : "وبعد أشهر قليلة من إصابة الحاج موسى سينتفخ بطن زهرة وسينتشر في المقهى خبر المولود الجديد" [مص ن:116]، أو إثارة الشفقة أو الرأفة : "يونس الذي يظل كل يوم ينتظر هذا الموعد المسائي" [مص ن: 60]، أو الفضح والتنديد مثلما رأينا في المقطع الخاص باستجواب رجال البلديّة.

– نوعيّة السرد في هذه الرواية إذ كان في أغلبه سردا لاحقا وهذا من شأنه أن يخلق مفارقة. فاختلاف زمن التلفّظ عن زمن الحكاية وتأخّره عنه بفترات زمنيّة طويلة، لا بدّ أن يخلق تفاوتا في مستوى الإدراك ؛ إدراك الشخصيّة وإدراك من يتولّى عمليّة السرد. ذلك أنّ إدراك هذا الأخير المرتبط بزمن التلفّظ غير إدراك الشخصيّة التي كانها في الماضي. ارتبط هذا بانعدام الوعي وقلّة الخبرة والمعرفة وعدم القدرة على فهم المستعصي من المسائل، والغفلة عمّا يجري أو يحدث، في حين كان للمتلفّظ وهو يتلفّظ بما يتلفّظ به، أن يستوعب كلّ ما كان مستغلقا فهمه عليه في الماضي وأن يقف منه موقفا واضحا رفضا أو قبولا، وقد كان انتصاره لزمن التلفّظ واضحا من خلال جعله إيّاه قرين المعرفة واليقين. وهذه بعض من الشواهد التي توضّح الفارق بين الوعيين الإدراك والوعي :

*" الآن نفهم ماذا يريد أن يقول سليم النجار"[مص ن: 35].

*" لم تكن يومئذ تفهم ماذا يقول ولكنك الآن تدرك أنه كان يتحدث عن الخلاف وكان يدافع عن موقفه" [مص.ن: 86].

*" ولكنك في تلك المرحلة من العمر لم تكن تدرك مكانة هذا الرجل" [مص ن: 85].

*" تدرك الآن الوضعية وتحاول تفسيرها" [مص ن: 14].

ولم يكن انفصال زمن التلفّظ عن زمن الحكاية دائما في هذه الرواية من منظور استعاديّ مثلما تقدّم، بل كان أحيانا من منظور استباقيّ عبر ما يسمّى بالسرد السابق. وهو على وجهين ؛ الأوّل أن يكون في شكل إعلان(Annonce)

تفصح عنها العتبات التي تخيّرها المتلفّظ فاتحة لفصول هذه الرواية يلخّص بها ما سيرويه ويعلن عنه في ما يشبه الخلاصة. نذكر منها بعضا من الأمثلة :

_ "دعتك صالحة، بنت خالتك إلى عرسها" [مص ن: 166].

- "ما لم يخطر على بال حدث" [مص ن: 126].

- "فارق عبد الغني زوجته" [مص ن: 136].

والوجه الآخر أن يكون استباقا، باعتماد قرائن لغويّة (السين مع الفعل المضارع) : "ستروي قصتها فيما بعد" [مص ن: 64]، "يتحسسون جيوبهم الملآى أو التي ستملأ" [مص ن: 62][18] .

إنّ هذا المنوال من التركيب يكشف مستوى من الوعي الذاتيّ يفرض على المتلفّظ أن يركّب حكايته بكيفيّة يصبح معها حضوره واضحا جليّا لا يجدي معه اصطناع عدد كبير من الرواة يسند إليهم المتلفّظ الحكايات ليتظاهر بالحياد، فهو، دون سواه، من كان يدبّر أمر بناء الحكايات بالطريقة التي ترضاها ذائقته الفنيّة ويقبل بها وعيه الجماليّ وتتقبّلها نفسيّته، ويراها قادرة على أن تحدث أثرا في متداولها.

ولا يتوصّل إلى هذه المحصّلة وفقا لقوانين الخطاب وقواعد اشتغاله أو عبر التفسير والتأويل وحسب، ولكنّها مكشوفة في ما يصرّح به المتلفّظ وفي ما يعلنه طيّ روايته. فالحكايات بحسب هذا المتلفّظ ليست سوى افتراضات كان يفترضها هو نفسه ويتخيّلها ويحبكها أو يرتّبها ويعرضها، فما الحكاية في النهاية سوى لعبة فنيّة تخضع لقواعد وقوانين يصنعها المتلفّظ المسؤول عن العمليّة السرديّة فيها : "لقد وقع ماجد بائع الجرائد في اللعبة ولا يستطيع الآن أن يتخلّص منها [...] قدمت له شرابا وظل يملأ الكأس ويحكي وأنت جالس أمامه تستمع إلى حكايته المضطربة. وها أنت الآن ترتبها وتعرضها، لقد وقع في الحبال التي نصبتها له" [مص ن: 187].

2-2-2- اللغة : وإذا ما تجاوزنا في البحث عن آثار الذات في ملفوظها إلى مستويات دنيا مقارنة بالهيكلة العامّة للحكاية في هذه الرواية،

18- وانظر مص ن: 32، 126، 127.

وجدناها تمثل في عناصر تلفظيّة كثيرة أهمّها اللغة. ويمكن مقاربتها من مدخلين؛ خطاب المتلفّظ، وخطاب الشخصيّات.

يتجسّد حضور المتلفّظ في خطابه من خلال مؤشّرات منها ما يعبّر صراحة عن ذاته، ومنها ما يعبّر عن قناعاته واعتقاداته. فممّا يعبّر عن ذاته المشيرات[19] كالضمائر والظروف والأفعال المضارعة. وهذه المشيرات في هذه الرواية تؤكّد جميعها أنّ المسافة رفيعة جدّا بين المخاطَب فيها والمتلفّظ (أو الراوي). تكاد الظروف الزمانيّة (الآن)، وأسماء الإشارة (تلك، هذا، يومئذ)، والأفعال المضارعة (تتذكّر، تذكر، تعترف)، أن تلغيها[20]. بل إنّ هذه المسافة تبدو مفتعلة في أغلب الأحيان. ذلك أنّ ضمير المتكلّم المفرد يتفلّت أحيانا من رقابة المتلفّظ فتتوحّد الذات الرواية (التي هي المتلفّظ) بالذات المرويّة (التي هي الشخصيّة) في عون واحد. وأشكال التوحّد هذه كثيرة أبرزها :

– الوظيفة التي يضطلع بها المخاطب في هذه الحكاية من خلال ما يسنده إلى نفسه من وظائف. فتارة هو راو يروي حكاية، وأخرى هو كاتب يكتب كتابا أو رواية، وثالثة هو واصف، وغير ذلك هو راء يرى ما يحدث أو مستمع ينصت لما يروى له ؟ وهذا يعدل بين فعل الرواية وفعل الكتابة، فأن تروي هو أن تكتب. والراوي أو المتلفّظ هو في النهاية الكاتب. وهذه المعادلة تكشف زيف المسافة الفاصلة بين المسؤول عن التلفّظ وهذا المخاطب المقصود المفتعل في هذه الراوية، إذ هما متوحّدان لا منفصلان.

– تحوّل السرد في هذه الرواية من سرد بضمير المخاطَب إلى سرد بضمير المتكلّم، وذلك في موضعين منها :

19– تقول أوركيوني : "تقترح إذن للمشيرات Déictiques التعريف التالي : إنّها الوحدات اللسانيّة التي يقتضي اشتغالها الدلالي المرجعيّ الأخذ بعين الاعتبار بعضا من العناصر المشكلة لسياق التواصل. يعني ما هو آت :
– الدور الذي يضطلع به أعوان الملفوظ في سيرورة التلفّظ.
– السياق (Situation) المكانيّ –الزماني والحدثيّ للمتكلّم.
انظر Catherine Kerbrat-Orecchioni: Op, Cit , P.36

20– انظر من الرواية:32،13، 114، 117، 125،118، 126، 158، 176، 193. وغير ذلك كثير جدّا في هذه الرواية.

*"ثم قال أأعجبتك حكايتي ؟ قلتُ : الحكاية لا تعجب إلا عندما تروى"[مص ن: 99].

*"لا شيء تغيّر ولكن لوثتك –مع ذلك– أصابتني، فعندما كنت تحملق هذا الصباح في الأشياء [...]". [مص ن: 95].

وإن كان ضمير المتكلّم في الشاهد الأوّل في (قلتُ) يمكن أن يحسب على الأخطاء الطباعيّة سهوا غير متعمّد، فإنّ استعماله في الشاهد الثاني كان بدافع الإكراه. وذلك حتّى لا يحدث لبس في الضمائر أو تداخل فيها. فضمير المخاطب في (لوثتك) عائد على شخصيّة سليم النجار، بينما ضمير المتكلّم في (أصابتني) عائد على المؤلف نفسه الذي أشير إليه قبل ذلك بضمير المخاطب "كنت تفكر وتقول وموتك يا سليم النجار ما معناه؟" [مص ن: 95]. مثلما أشير إليه فيما بعد بالضمير نفسه في (كنت تحملق). وهذا ما يؤكّد أنّ الـ"أنت" في هذه الرواية لا يحيل على الـ"أنا" فحسب وإنّما يتطابق معها، وما الاتكاء على السرد بضمير المخاطب سوى خيار فنّيّ يجعل بين المتلفّظ وذاته مسافة تمكّنه أوّلا من التحرّك في الزمان والمكان بطريقة أكثر مرونة ممّا لو كان السرد بضمير المتكلّم[21]. وثانيا حتى يستطيع أن يكون على ذاته رقيبا أو ضميرا أخلاقيّا يمكن له أن يتّهمها أو أن يحاكمها على تقصيرها في حقّ الذات أوّلا وفي حقّ الآخر ثانيا، لعجزها عن الفعل والمقاومة في عصر يستوجب النهوض، ولا سيّما إذا ما كانت هذه الـ"نا" في مرتبة اجتماعيّة وثقافيّة وفكريّة رياديّة كمثل التي يحتلها المؤلّف في رواية "الكرنفال" حيث اكتفى بالمراقبة وبالمشاهدة وفي أحسن الأحوال بالكتابة علّه يعيد إلى الأشياء معانيها على حدّ قوله.

ويتمظهر اندراج المتلفّظ في ملفوظه –إضافة إلى ما تقدّم– من خلال وسائط لغويّة أخرى عديدة نجملها فيما يلي :

21– يرى ريفارا أنّ ضمير المتكلم المفرد يقيّد حركة الراوي في الزمان والمكان خلافا لضمير الغائب المفرد حيث يكون الراوي غائبا عن الحكاية. انظر : René Rivara : Op, cit :P : 177. إلاّ أنّ هذا الحكم قد يكون في حاجة إلى تعديل وخاصّة إذا تعلّق الأمر بالرواية الفانتاستيكيّة أو التي يكون فيها التمثيل فوق طبيعيّ، حيث نجد فيها مثل هذا الراوي المتكلّم الماثل في الحكاية قادرا على ما يقدر عليه لو كان غائبا عنها.

- **تعبيرات اليقين أو الشكّ**، وهي كثيرة جدّا في هذه الرواية ، وأكثره تواترا : في الحقيقة، في حقيقة الأمر، في الأصل، بالأحرى، الأكيد أنّ، لا شكّ، يبدو، يعتقد، وإن كانت تعبيرات الشكّ قليلة[22].

- **تعبيرات الإدراك**، وهي لا تقلّ كثرة عن سابقتها. وأبرز أشكال ورودها الصيغ التالية: كان يعلم، وتدرك، وتعرف، أدرك، أيقن، تعلم، لم يدرك... [23].

- **تعبيرات الرغبات** وصيغها الأكثر استعمالا : يريد، يريدون، يحب، أو لا يريد، ما كان يريد...[24].

- **تعبيرات تقويميّة** محمّلة بأحكام خاصّة بالمتلفّظ حول حدث أو شخصيّة، سواء أكان الحكم سلبيّا وهذا هو الغالب كأن يقول المتلفّظ : "يشرع مذيع صباح الخير يا تونس في الثرثرة" [نص ن: 68]، أم كان الحكم إيجابيّا : "كان الطفل أجملكم" [مص ن: 13].

- **الصيغ التبريريّة**، وتوظّف إمّا لتبرير أفعال المتلفّظ نفسه : "تكتب هذه الحكايات الصغيرة لتقول إنّ المعنى موجود" [مص ن: 153]، أو توظّف لتبرير سلوك غيره من الشخصيّات في هذه الرواية. وقد يغلّف التبرير بالسخرية والتهكّم : "كانت السلطة الجديدة بدعوى تحديث المجتمع تقاوم التقاليد" [مص ن: 90].

- **التعبيرات الانفعاليّة**، وتتجلّى خاصّة في التعابير الإنشائيّة كالاستفهام ولاسيّما ذاك الذي لا يقصد من ورائه إلى إجابة، وإنّما تراد به أعمال مضمّنة في القول كالإنكار أو النفي. "أية فلسفة تستطيع الآن أن تفسر ضياع هذه المدينة" [مص ن: 39]، أو التعجب : "أي موت بطولي أراده أن يكون سليم النجار" [مص ن: 39]. ومن التعابير الإنشائيّة التي تبدي تفاعل المتلفظ مع محتوى ملفوظه سلبا أو إيجابا التعجّب، كأن يقول : "فما أفضع الحياة عندما تخلو الأشياء من معانيها" [مص ن: 111]، أو "يا لتعاسة الحظ" [مص ن: 38].

22- انظر من الرواية:33، 52،50،35، 56، 60، 64، 89،88،65، 91، 103، 126، 127، 135، 138، 151.....

23- انظر مص .ن: 9، 14، 19، 86، 153، 168، 185.

24- انظر من الرواية مثلا : 35، 52، 79.

- **تعبيرات الإمكان والوجوب**، من قبيل يجب أو لا يجب، بإمكانه، أو لا يستطيع. فهذه الأفعال تحدّد ما يجب فعله وما لا يجب وتوضّح حدود إمكانيّات الشخصيّات وطاقة نهوضها بالفعل من عدمه. يقول المتلفّظ مثلا : "فالحكاية يجب أن تستمر" [مص ن: 52]، أو يقول : "لا يستطيع أن يتغافل عن وضعية السيدة فوزية" [مص ن: 112].

- **التعبيرات النقديّة (السرديّة الواصفة)**، وهي عبارة عن تدخّلات مباشرة من المتلفّظ يعبّر بها عن قناعاته الفنيّة ورؤيته للكتابة الروائيّة، وللرواية بصفة عامّة. ويمكن توزيعها على محاور ثلاثة تشمل الأركان الأساسيّة لكلّ عمل سرديّ ؛ الحكاية أو المادّة الحكائيّة، والمتلفّظ، والمتلقّي.

شمل حديث المتلفّظ عن الحكاية في هذه الرواية ما هو بدهيّ يتحقّق في كلّ حكاية بالضرورة. مثل أن يكون لها راو يرويها، وأن يكون لها معنى، وأن تكون مثيرة تستحقّ أن تكتب أو أن تروى. وقد شمل حديثه -كذلك- ما يمكن أن نعدّه من القناعات الشخصيّة من مثل علاقة الرواية بالمرجع. فالحكاية بالنسبة إليه ابتداع واختلاق وابتكار وإنشاء، وإن كان لها بالواقع صلات ووشائج.

وممّا يمكن عدّه -كذلك- من القناعات الذاتيّة الخاصّة التي تخرج عن مألوف الكتابة الروائيّة، كيفيّة بناء الحكاية وما يستوجبه. إذ لا بدّ -بالنسبة إلى المتلفّظ- أن يكون بناؤها مركّبا تتعدّد فيه الفصول وتتشاتل فيها الحكايات وتتوالد إلى ما لا نهاية، دون أن يفقدها هذا خاصيّة التماسك والترابط ولو كانت خفية مضمرة. ولم يعد المؤلف بالنسبة إلى هذا المتلفّظ ذاك الذي عهدناه في التصوّر التقليديّ، حريصا على المحاكاة والتسجيل، وإنّما فارقه ليكون خلاّقا، منشئا مهتمّا بالأشكال. ووفقا للتعبير الذي أصبح شائعا فهو لم يعد ذاك الذي يرى ويكتب وإنّما أصبح ذاك الذي يكتب ليرى[25]. والكتابة من هذا المنطلق لن تكون في عرف هذا المتلفّظ سهلة يسيرة: وإنّما لا بدّ أن تكون محفوفة بالمعاناة وحالات المخاض العسير[26].

25- انظر مص ن: 143.

26- انظر مص ن: 52.

وقد تضمّن خطاب المتلفّظ في هذه الرواية توضيحا لغايات المتلفّظ من الكتابة وأهدافه منها. فهو لا يقصرها على ما هو ذاتيّ، وإنّما يتجاوز بها هذا إلى ما هو اجتماعيّ إنسانيّ. فالكتابة عنده وسيلة إلى الحريّة وتحقيق الذات، وأداة للإمتاع والاستمتاع[27]، وهي –كذلك– سبيل إلى مقاومة الموت القيميّ، وإعادة المعنى للكون والأشياء، وطريق إلى التغيير، وإن كان هذا التغيير ليس آليّا أو فوريّا[28].

والمتلقّي المقصود بالرواية أو بالحكاية في نظر المتلفّظ، لابدّ أن يكون هو الآخر طرفا فاعلا فيها. لا يكتفي بالاستهلاك، وإنّما هو مطالب بأن يرمّم ما فيها من فراغات، ويكمل ما سكت عنه المتلفّظ أو تجاوزه فلم يستطع أن يحيط به. ولا يعني هذا أنّ المتلفّظ على ثقة مطلقة في متقبّل هذه الرواية أو في مخاطبه يتصوّره مقبلا على قراءة هذا الأثر جادّا في فكّ مغاليقه، وإنّما نجده يشكّك في مهمّة من يتلفّظ إليه ويتألّم لما يمكن أن تصير إليه روايته ولما يمكن أن تلاقيه من إهمال أو نفور[29].

– **العدول باللغة عن أصل استعمالها**، كاستعمال الكناية بدلا من التصريح مثل التكنية عن الممارسة الجنسيّة بـــ "ذلك الشيء" [مص ن: 125]، أو عن بورقيبة بـــ "أبو التونسيين" [مص ن: 113]. وذلك دفعا لحرج أخلاقيّ أو للتهكّم والسخرية. وقد يعدل بالأفعال عن أصل استعمالها المعجميّ ومألوفه لتكتسب معاني جديدة من بنات اعتقادات المتلفّظ ومواقفه الانفعاليّة. وأغلب الأفعال الواردة في متن هذه الرواية لم تسلم من هذا العدول. نذكر منها للتمثيل الشواهد التالية :

* "بدأت ريم تذوب"[مص ن: 38].
* "قتلت هذه المدينة لأبطالها ونكحت رجالها"[مص ن: 50].
* "الرحم الذي تكلس"[مص ن: 127].
* "فضيحة أخرى فاحت رائحتها"[مص ن: 95].
* "يلقي بك الجسر"[مص ن: 89].

27– انظر مص ن: 64، 69.
28– انظر مص ن: 143.
29– انظر مص ن: 152، 153.

* "تمضغون حرمانكم"[مص ن: 13].
* "بعجته في فخذه"[مص ن: 134].

إنّ خطاب الراوي بما يتضمّنه من مشيرات كالضمائر أو الظروف الزمانيّة والمكانيّة والأفعال المضارعة، وبما يشتمل عليه من تعبيرات بمختلف ألوانها، يؤكّد حضور المتلفّظ في ملفوظه بما يهتك مقولة الحياد، وينفيها .

وليس خطاب الراوي وحده ما يشير إلى مثل هذا الحضور للمتلفّظ ويحمل قناعاته ومواقفه، وإنّما نظفر به ماثلا -كذلك- من خلال خطاب غيره من الشخصيّات رغم أنّ التلفظيّين يعدونه سلوكا قوليّا مجسّدا لأعلى درجات حياد المتكلّم الأوّل (أو الناقل الأوّل) وموضوعيّته باعتبار أنّه يعيد إنتاج ملفوظ سابق بأسلوب مباشر[30]. إلاّ أنّ هذه الموضوعيّة أو هذا الحياد يصبحان محلّ شكّ إذا ما تدبّرنا خطاب الشخصيّات مقرونا بسياقه التلفّظيّ وبأحوال متلفّظه التي تشهد بتدخّله في ما ينقله عن شخصيّاته من خطابات. وإن صاغها بأسلوب مباشر، وتعمّد فصل هذه الخطابات بعلامات خطابيّة وطباعيّة. فهذه الإمكانات التي كان للمتلفّظ أن يكون من خلالها محايدا نسفت وذلك من جهات كثيرة.

فخطاب الشخصيّات أوّلا منزوع من سياقاته الأصليّة التي قيلت فيها وركبت في سياقات جديدة مفارقة زمن الحكاية متّصلة بزمن التلفّظ. وهذا من شأنه أن يمنحها أبعادا جديدة تؤثّر في درجة الأمانة في نقلها. ثمّ إنّنا إذا ما نظرنا في المستوى اللغويّ لخطاب الشخصيّات وجدناه منتميا إلى مستوى واحد مطابق تماما لمستوى اللغة في خطاب الراوي، رغم اختلاف مراتب الشخصيّات الاجتماعيّة والثقافيّة، ودرجات وعيها. فلغة الطفل هي نفسها لغة الكهل في هذه الرواية، ولغة الكاتب أو المثقّف هي نفسها لغة بائع الجرائد ولغة صاحب المقهى وبائع السمك والعامل في البنك... . حتّى إنّنا نلفي في بعض الأحيان أقوالا بعينها تردّدها أكثر من شخصيّة في مواضع مختلفة من هذه الرواية[31]. وهذا يبرهن على أنّ مصدرها واحد هو مدبّر العمليّة السرديّة الأوّل أو هو مدبّر خطابات الشخصيّات يوزّعها بينهم كيفما شاء.

30- انظر Catherine Kerbrat-Orecchioni : Op, Cit , P.148

31- عبارة "يلعب بذيله" الرواية : 153، 166.

إنّ صوت المتلفّظ لم يمّح خلف أصوات شخصيّاته في هذه الرواية ولم يتوار ليترك لهم أن يسوسوا خطاباتهم وأن تكون أصواتهم معبّرة عن حضورهم المستقلّ. وأشكال تدخّله فيها متعدّدة. تبدأ من حدودها الدنيا لتبلغ مراتب الإقصاء والإلغاء.

فقد يضمّن المتلفّظ موقفه من خطاب الشخصيّة في الأفعال المعلنة أو في الخطابات التقديميّة : "الصبي يونس أصر وقدم الدليل"[مص ن: 128]، أو يكتفي بالتعليق على خطاب شخصيّته تصديقا: "كان صادقا في كلامه"[مص ن: 143]، أو تكذيبا : "تقول : صالحة ستترك المدرسة (في الحقيقة أطردت من المدرسة لأنّها لم تكن ذكيّة كما تقول أمّك)" [مص ن: 171]. وقد يكتفي بالتفسير أو التأويل دون ذكر للخطاب المفترض صدوره عن الشخصيّات: "تحولت الجلسة إلى مداعبة كلامية ممتعة" [مص ن: 129]. ويبين –أحيانا– عن مقاصد الشخصيّات وعمّا يكون فيه من لبس أو غموض : "كانت تقصد زوجة أبيها"[مص ن: 88]. أو يفصح عن أحوالها وحركاتها ويعيّن اسم من يحاورها : "على كل (وهو يتحدث الآن إلى مديره الجديد) أبحث عن مدرس جيد[...] ثم يلتفت من جديد إلى فطومة النامغلي) هه ماذا قلت ؟"[مص ن: 124]. أو يوضّح طابع الحكاية وتحوّلاتها : "في الرواية الثانية تدخّل عنصر العنف في الحكاية وتحول الحلم إلى كابوس مزعج"[مص ن: 92].

وقد يكون تدخّل المتلفّظ بوجوه أخرى غير ما تقدّم. فيورد خطاب شخصيّته في شكل سرد مجمل للأقوال على شاكلة ما حدث أكثر من مرّة وروي مرّة واحدة. وهذا ما نتبيّنه من الأفعال المعلنة المسندة إلى جمع غائب : "قالوا : سليم المجار أستاذ الفلسفة[...]"[مص ن: 7]، أو من فعل قول مسند إلى شخصيّات جماعيّة : "قال له أكثر من واحد"[مص ن: 132]. ظاهريّا الخطاب خطاب مباشر يحفظ درجة كبيرة من الموضوعيّة والأمانة في النقل والحياد فيها. لكنّنا إذا ما فصّلنا في من أسند إليه الخطاب وفكّكناه تبيّن أنّه مشكّل من أصوات تختلف باختلاف عدد القائلين ومن سياقات تلفّظ متباينة (فلان قال وفلان قال وفلان قال ... وكلّ قول مرهّن في سياق مخصوص). فما فعله

الناقل في مثل هذه المقامات أنّه جمع خطابات مختلفة في خطاب واحد ووحّد الأصوات المتباينة في صوت واحد لا يمكن بالضرورة أن يكون –كذلك– حين عبّرت عن آرائها أو حين أصدرت خطاباتها. إذ لا بدّ من حضور المتلفّظ وتدخّله ليصهرها جميعا في صوت واحد وفي لغة واحدة سبيله إلى ذلك وسائط كثيرة منها الإسقاط والانتقاء والتعديل... .

وتدخّل المتلفّظ في خطاب شخصيّته بالانتقاء قد يكون بوجه مغاير ما تقدّم. فيعمد إلى الإبقاء منه على ما يخدم وجهة نظره يدوّنه دون غيره. وأبرز مثال نسوقه هنا هو ما أورده من عناوين اقتبسها من جريدة. يقول : "كانت الجريدة التي تغطي الحنة تحمل عناوين مثيرة.. الحل السلمي قريب –بيل كلينتون يمارس ضغوطه على الفلسطينيين –إسرائيل تحاصر مدن الأرض المحتلة –فخاخ العولمة، وعناوين أخرى" [مص ن: 118]. لماذا هذه العناوين دون غيرها ؟ ولماذا أهمل العناوين "الأخرى" ولم يذكرها ؟ أ لأنّها لم تكن مثيرة ؟ لماذا الاقتصار على ما يتّصل بالقضيّة الفلسطينيّة والعولمة ؟ إنّ هذا الانتقاء لا بدّ أن يكون مرتبطا بالجهة التي يتبنّاها المتلفّظ ويريد أن يبرز موقفه المنتقد إيّاها أو الساخر منها والمعارض لها.

وكثيرا ما عمد هذا المتلفّظ إلى نقل خطاب شخصيّاته بأسلوب غير مباشر أو إلى إيراده مرويّا أو مسرّدا، يحافظ على مضمونه ويقصي منه صوت الشخصيّة ليلبسه صوته هو دون مراعاة لما يمكن أن يلحقه هذا النوع من النقل بمضمون الخطاب الأصليّ من تحوير أو يذهب به كليّا، كقوله : "ويروي لك عبد الستار كيف طلق زوجتيه السابقتين" [مص ن: 43]، أو كقوله : "يحكي لكما قصة المرحومة" [مص ن: 48][32].

وقريب من هذا، التلخيص أو الاختزال. يكتفي فيه المتلفّظ بالإبقاء على ما يراه كافيا لإثارة الدهشة، أو على ما يراه مناسبا لأن يكون موضوع الحكاية: "أما ماذا شاهد والي المدينة في حلمه المفزع فيمكن اختزاله في ثلاث روايات متكاملة لأن الروايات الأخرى يأخذ بعضها عن بعض أو يتداخل بعضها ببعض

32– انظر من الرواية : 12، 54، 57، 65،118، 122،127،129، 130، 193....

أو ينقصها عنصر التشويق الضروري حتى تكون حكاية يمكن أن تروى" [مص ن: 93]. وهذا إقرار صريح موجّه بوجهة نظر المتلفظ المعيارية، ينفي من خلالها كلّ ما لا يراه ملائما لجوهرها ويُبقي على خلافه ويبرّر مشروعيّة وجوده.

ما تقدم من تلخيص أو اختزال ربما كان بدواع فنيّة شكليّة هي أساس العمل الروائيّ أو أساس بناء الحكاية كما هي راسخة في اعتقاد المتلفّظ. غير أنّه ثمّة من التلخيص أو الاختزال ما هو قائم على أسس أخرى، سياسيّة منها كما في قول المتلفّظ : "كان يتحدث عن الخلاف وكان يدافع عن موقفه" [مص ن: 86]. والخلاف المقصود هو ما كان بين بورقيبة واليوسفيّين. والموقف الذي يعنيه هو موقف والده المؤيّد لمبادئهم الرافض لبورقيبة ولمشروعه.

وقد تكون هذه الأسس ممّا هو أخلاقيّ ينتصب المتلفّظ على هدي منها رقيبا على خطاب الشخصيّات يمارس سلطته عليه فيرفض منه ما لا يتماشى ومبادئه : "ألقت الأفواه كلمات داعرة لا تسمع" [مص ن: 184].

ويبلغ الاختزال والحذف أقصى مراتبه فيسقط المتلفّظ خطاب الشخصيّة كله، ويبقي فقط على الأفعال المعلنة عنها: "إنهم يقولون ويتحدّثون وأنا أروي وأتحدث" [مص ن: 20]، ماذا يتحدثون به وماذا يروي هو وماذا يتحدث به ؟ هذا غير معلن، ومتروك للمتلقّي يخمّن حجمه وموضوعه ويقدّرهما.

وتتمثّل أوضح مظاهر تدخّل المتلفّظ في خطاب شخصيّته في توليه هو نفسه صوغها. وهذا الصوغ قد يكون جزئيّا فيقتصر التدخّل على استبدال جزء من خطاب الشخصيّة بخطابه هو، قد يشمل مكوّنا واحدا من مكوّنات الجملة : "المواصفات واضحة : العمل المتقن، الانضباط في الدخول والخروج، جمال الصورة والهندام وخفة الروح، هو يقول خفة الحس" [مص ن: 124]. وقد يتعدّاه ليبلغ جملة كاملة : "عندما أعثر على قضيّة مثل هذه أحدد للمرأة موعدا مع الأستاذ الذي يعشق المساء (لم يذكر هذه العبارة فهو لا يريد أن يسيء إلى أستاذه الكبير)" [مص ن: 137].

ولا يقتصر تدخل المتلفّظ على التزيّد في خطاب شخصيّاته مثلما تقدّم وإنّما قد يبلغ –كذلك– مستويات أخرى فيستبطن مكنونها ويدرك ما تريد تبليغه أو الإفصاح عنه دون أن تلهج به أو أن تخرجه من حيّز الكمون إلى حيّز المنطوق، ليتولّى هو عنها الإفصاح عنه: "كانت ياسمين تريد أن تقول جئت إلى هذا الفندق لنتحدث عنه" [مص ن: 79].

بيد أنّ خير ما يمكن أن نحتجّ به لتدخّلات المتلفّظ في خطاب شخصيّاته ويكشف لعبة الحياد المزعوم الذي اصطنعه، تصريحه هو نفسه بأنّه هو من يصوغ هذه الخطابات : "وها أنت الآن تصوغ الحوار الذي دار بينهما"[مص ن: 59]، أو بأنه هو من يفترضها ويتخيّلها : "أصبحت تعشق لعبة الافتراضات" [مص ن: 69].

هكذا فإنّ ما ينسب إلى الشخصيّات من أقوال هو في حقيقته صادر عن جهة يتبنّاها المتلفّظ المسؤول الأوّل عن الكلام في هذه الرواية، إذا لم يكن من إنشائه هو ومن بلاغته، وأنّ مبدأ الحياد سرعان ما يسقط بمجرّد فحص الخطابات والنظر إليها في إطار سياقاتها التي أسهمت في إنشائها.

وما يمكن قوله –كذلك– أنّ المبالغة في الحياد في هذه الرواية قد أوقع المتلفّظ فيها في متناقضات وفي تصريحات متضاربة. وهذا ما كان مع حكاية فتيحة, فقد أورد لهذه الحكاية أكثر من سند كلّ منها مختلف عن الآخر. إذ إنّ المتلفّظ أعلن أنّه هو من يتبنّاها ويرويها، وعاد ليرويها بضمير المتكلّم على لسان فتيحة نفسها، ثم يصرّح في النهاية أنّه أخذها عن ماجد بائع الجرائد. يقول : "هكذا أخذت هذه الحكاية عن راويك ماجد بائع الجرائد. هو الذي حكى. قال "دعتني إلى بيتها وحكت لي "هل كان صادقا وهو يحكي أم كذب عليك وابتدع هذه الصورة التي رسمها ؟ ولكنك ترويها أنت هذه المرة بدون إحساس. خرجت منها، وأسندت الحكاية لصاحبة الحكاية." [مص ن: 183]. فهذا التعارض في الأسانيد هو نتاج للحرص المبالغ فيه على حياديّة زائفة مفتعلة يحاول المتلفّظ الأوّل أن يوهم مخاطبه بها.

2-2-3- الوصف : أشرنا في البداية إلى أنّ الواصف الذي هو المتلفظ المسؤول الأوّل عن الخطاب في هذه الرواية بشهادته على نفسه قد يكتفي بأن

ينقل من موصوفه ما تدركه حواسّه جريا وراء التظاهر بالحياد. وأكّدنا أنّ هذه المشاهد إذا ما أدرجت في سياقاتها من خطاباتها ووضعت مواضعها فيها برز وجهها الانحيازيّ وانجلت الذاتيّة فيها، ذلك أنّ وصف شخص من الخارج كما يقول التلفظيّون يعني أنّ المتلفظ لا يمكن له أن يحلّل أو أن يعبّر عن إرادته أو لا يريد[33]. إذن فالاعتناء بالمظهر الخارجي من الموصوفات إذا لم يكن عجزا فهو موقف من المتلفظ وكلاهما يكشف جانبا من ذاتية المتلفّظ وحضوره في خطابه.

والذاتيّة تتجسّد -كذلك- بأشكال مباشرة تتخطّى مستوى الإدراك بالحواسّ إلى إصدار أحكام وتبنّي مواقف من الموصوفات يمكن أن تكون سلبيّة كما يمكن أن تكون إيجابيّة وفقا للجهة التي يعتقد بها المتلفّظ، والتي بتوجيه منها يكون الوصف ثلبا وهجاء، أو يكون مدحا وتجميلا.

تكون الشخصيّات جميلة أو على الأقلّ موصوفة وصفا إيجابيّا، إذا تطابقت قناعاتها واستجاب سلوكها لمعايير تخصّ المتلفّظ. فهي جميلة نظرا إلى المواقف الفكريّة والفلسفيّة التي تتبنّاها، مثلما كان مع شخصيّة سليم النجار الذي كان يوصف بجمال فريد مبالغ فيه جعله يضطرّ إلى إجراء عمليّة جراحيّة "لتقبيح" وجهه حين اقتضت الضرورة ذلك: "وجهه الذي أجرى عليه عمليّة تقبيح (لأن وجهه جميل)" [مص ن: 110][34]. وهي جميلة -كذلك- لأنّ سلوكها أو فعلها في المجتمع من الأفعال التي يرتضيها المتلفّظ. وهذا ما كان مع الشخصيّة السابقة الذكر أو مع غيرها من أمثال شخصيّة عبد الغنيّ : "لا شيء تغير في عبد الغني، هذا الرجل الوديع الحكيم" [مص ن: 162]، أو مع شخصيّتي زهرة وفوزيّة لأنهما كانتا من ضحايا المجتمع. يقول المتلفّظ مثلا عن فوزيّة : "كم هي ساحرة هذه المرأة وكم هي محدثة بارعة"[مص ن: 112][35].

33- انظر : René Rivara : Op, cit :P.175

34- وانظر الرواية : 9، 110.

35- وانظر مص ن : 71، 111، 112، 113.

وقد تكون الشخصيّة جميلة لأنّها تمثل جزءا من ماضي المتلفّظ، وإحدى العلامات التي تميّز تاريخ حياته الشخصيّ، كشخصيّة مدام روز : "السيدة الفرنسية الرقيقة مادام روز التي حببت التي اللغة الفرنسية" [مص ن: 86]، أو مادام ريجينة التي استقبلته في فندقها ووظفته عندها : "مادام ريجينه أيتها الساحرة الجميلة، السنيورة ريجينه، صاحبة الفندق الصغير"[مص ن: 85].

وتكون الشخصيّة جميلة –أيضا– إذا ما كانت لها علاقة تربطها بمن هو جميل. مثل ريم أخت سليم النجار : "النقية الطاهرة والجميلة"[مص ن: 84]، أو لأنّ أصل المرجع الذي تنتمي إليه في الواقع يقرّ بهذا الجمال : "صوت المرحوم عبد الباسط" [مص ن: 48][36].

هكذا، فإنّ الحكم بجمال الشخصيّة يستند إلى انتمائها الطبقيّ أو الاجتماعيّ أو إلى ما ارتكب في حقّها من جرم أو بحسب ما تمثّله من ثقل نضاليّ أو سياسيّ أو فكريّ أو أخلاقيّ.

ولإبراز جمال الشخصيّة يتخيّر المتلفّظ نعوتا مخصوصة يطلقها على هذه الشخصيّات (أذكى –أجمل –جميلة –ساحرة –بارعة –الرقيقة...)، أو ينتقي تشبيهات تحدّد مدى تفاعله معها ودرجة تماهيه بها وتعاطفه : "يبدو عبد الستار للمتفرجين كأنه عملاق فوق هذه الآلة المتحركة" [مص ن: 148]. وتتركّز عين المتلفظ الواصف على أجزاء بعينها من هذه الشخصيّات يلتقط عبرها ما تكون به جميلة، كالشعر أو الطول أو اللباس : "كان شعرها غابة شوك على كتفيها، وكان صدرها مندفعا إلى الأمام يرده القميص الوردي الذي كانت ترتديه وكانت تقف على كعب عال" [مص ن: 184]. وقد يلتفت إلى ما يصدر عن هذه الشخصيّة كالابتسامة أو الصوت: "كان صوته يخرج من مضخم الصوت صافيا كالماء الرقراق" [مص ن: 131]. وقد يكون وصفه مجملا يكتفي فيه بالإشارة العابرة يختزل بها جمال الشخصيّة :

* "كان سليم النجار رجلا" [مص ن: 12].
* "رأيت سيدة جميلة" [مص ن: 31].
* "هذه المرأة فتاة البرديل جميلة" [مص ن: 184].

36– وانظر مص ن : 124.

وإذا كان المتلفّظ متعاطفا مع هذه الشخصيّات، فإنّه مع غيرها مبد نفوره منها واستياءه ومقاطعته إيّاها، لخروجها عن قانونه الأخلاقيّ، ومقاييسه الإيديولوجيّة التي يعتنقها. فشخصيّة صالحة مثلا ابنة خالته، لكونها شخصيّة انتهازيّة تنازلت عن شرفها لغاية الحصول على رجل، أوردها في شكل مثير للقرف. فهي شخصيّة كاذبة، قبيحة، كانت تخفي قبحها باستعمال المساحيق وأدوات التجميل، وحين غفلت عن أن تتقنّع بها ظهرت على حقيقتها أو لنقلْ عرّاها المتلفّظ ليكشف زيف جمالها : "أغفلت أن تضع بعض المساحيق على وجهها ولذلك ظهر وجهها على حقيقته. بثور كحبات العدس على خديها والوجنتان منتفختان كطمطمتين" [مص ن: 62]. وقد تعمّد المتلفّظ تكرار مشهد بعينه يخصّ وصف هذه الشخصيّة ويبين عن أحوالها وهي صغيرة في أربعة مواضع من هذه الرواية تؤكد جميعها حالة واحدة يرصدها لهذه الشخصيّة لم تتحوّل عنها : "تحبو على بطنها أو على ركبتيها يغمرها بولها أو تسبح في خرائها" [مص ن: 174][37]، وهذا إصرار من المتلفّظ على بيان قبح هذه الشخصيّة ونفوره منها.

وقد كان المتلفّظ في وصف شخصيّاته يتوخىّ أحيانا منطق السخرية. فحمدان مثلا تحوّل إلى راهب[38]، والحاج موسى جمع إلى الزهد التكالب على الجنس فشبهه بالثعبان الذي يناور ويتلوّى ليحصل على فريسته[39]، والمحامي أستاذ "كبير" لكنّه يوظّف ماله وممتلكاته ويستغل سلطته القانونيّة "ليصطاد" الحريم[40].

والملاحظ أنّ المتلفّظ نفسه لم ينج من نفسه، وإنّما كان محلّ سخط واستنكار نتيجة ما كان يعتوره من ضعف وشعور بالعجز وعدم القدرة على الرفض والمجابهة والتحلّي بروح المقاومة. يقول عن نفسه وعن غيره : "تخفي

37- وانظر مص ن: 89، 169، 171.
38- وانظر مص ن: 140.
39- وانظر مص ن: 134.
40- وانظر مص ن: 137.

رؤوسنا كالقنافد" [مص ن: 79]، ويقول عن نفسه : "تجعلك كقطعة خيش في خلاء" [مص ن: 66].

إنّ الذات لمندسّة بقناعاتها في المشاهد الوصفيّة المتعلّقة بوصف الشخصيّات. فجمالها أو قبحها مرتبطان بأخلاقيّاتها وسلوكها وأفعالها. ولتكون جميلة لا بدّ أن تكون ملتزمة بالأخلاق النبيلة والشرف والنضال ومتحلّية بالمناقب الإنسانيّة وفقا لتصوّر التلفّظ، وإلاّ فإنّها إلى دائرة القبح تنتمي.

ولم يكن وصف المكان بمستثنى من تدخّل المتلفّظ ليقدّم تقديما أساسه الحياد والموضوعيّة، وإنّما كان المتلفّظ يتوسّل بخطابات انفعاليّة تقويميّة معها يمكن تقسيم المكان إلى نوعين مكان مرفوض، وآخر مقبول مستحسن.

يوصف المكان بصفات سلبيّة لاعتبارات عديدة، منها ارتباطه بحدث غير إنسانيّ مروّع في حجم اغتيال الأحرار والشرفاء من المناضلين[41]. ومنها أن يتحوّل المكان نفسه إلى عامل قهر وقمع واغتراب وخوف ورهب وكبت وسلب[42]، ومنها الحالة التي يكون عليها المكان كالعفن والاتساخ والانسداد[43].

ولعلّ في هذا وذاك تتجسّد الذاتيّة في أجلى مظاهرها في الصفات التي تطلق على المكان وخاصّة المدينة منه، وتستجلب هذه الصفات من قاموس أخلاقيّ على درجة كبيرة من الحدّة والهجائيّة. فتكون مدينة "قابس" مدينة فضائح، موبوءة، خاملة مكسال، بلهاء، تنكح رجالها وتقتل أبطالها[44]. وتكون "بيروت" مدينة "قحبة" تتآمر على شرفائها[45].

وتتجلّى الذاتيّة –كذلك– في إكساب المتلفّظ المكان بعدا رمزيّا يتجاوز به دلالته المرجعيّة المباشرة إلى دلالات جديدة[46]، أوفي إضفائه عليه طابع

41- وانظر مص ن: 39.
42- وانظر مص ن: 12، 39، 66، 86.
43- وانظر مص ن: 117.
44- وانظر مص ن: 12، 39، 50، 86، 106.
45- وانظر مص ن: 39.
46- وانظر مص ن: 59، 83، 117.

السخرية والتهكّم : "كارلوس يقبع في سجن بنته فرنسا. فرنسا ذات الثورة الكبرى" [مص ن: 111].

وإذا كان المتلفّظ في هذه الرواية يبلغ بخطاباته الوصفيّة عن المكان إلى مستوى الاحتجاج والتذمّر، فإنّه كان في المقابل يبدي ارتياحه لغيره من الأماكن فيسرف في بيان جمالها وروعتها. وهذا لا يتحقّق إلاّ إذا ارتبط المكان بشخصيّة مقرّبة من المتلفّظ، أو إذا كان للمكان دور ما في بناء ماضي هذا المتلفّظ نفسه مثلما هو الأمر مع فندق ريجينه الذي احتضنه طفلا أو مع بيت مونيكا الممرّضة الخاصّة بالمؤلّف[47].

والمعيار التقويميّ الذي يتحكّم في المكان في هذه الرواية يتحكّم في الأشياء. وما يمكن أن يؤثّث به هذا المكان بصفة عامّة. فإمّا أن تفرغ من معانيها وقيمتها وتساق على أنّها مصدر من مصادر انزعاج المتلفّظ وسبب من أسباب نقمته : "ضجيج السيارات الباهت" [مص ن: 85]، وإمّا أن تشبع بالقيم والمعاني وتضاعف أهميّتها وخاصّة إذا كانت تعبّر عن الذائقة الجماعيّة الشعبيّة : "كان منظر الزربية وهي تفرش على الأرض بألوانها الزاهية وخطوطها الهندسية الدقيقة يبعث الغبطة في نفسه" [مص ن: 56]، أو كان يعبّر عن تاريخ هذه الطبقة النضاليّ : "ينتصب فيها تمثال الشهداء شامخا" [مص ن: 155].

وواضح أنّ المتلفّظ لا يقف في وصفه على تعيين المكان والاقتصار على حدوده الكميّة أو على بيان أطواله وأحجامه، وإنّما يكتفي منه بما هو عام ويركز على ما يحدثه في النفس من انطباعات وعلى كيفيّات تفاعل الذات الواصفة مع هذه الأمكنة الموصوفة[48].

وليس المكان وحده في هذه الرواية الذي اصطبغ بذاتيّة المتلفّظ فغدا وصفه فيها لا يعبّر عن الموصوف بقدر ما يفسّر درجة تفاعل الواصف معه وقبوله أو رفضه إيّاه، وإنّما نجد الزمن فيها –هو الآخر– خاضعا لوجهة نظر المتلفّظ مقيّدا بها. وهو في هذه الرواية زمنان، حاضر هو محلّ سخط ارتبط

47– وانظر مص ن: 94، 133.

48– وانظر مص ن: 132، 133.

بزمن العولمة والجنون وانعدام المعنى وهزمت فيه الأشياء وأفرغت من معانيها[49]، وماض هو زمن الخير وصفاء الروح والامتلاء والقوّة والسحر، أو هو على الأقلّ زمن السعادة والتواضع والرضا والانسجام الذي بانفراطه انفرط المعنى وبغيابه غاب وتلاشى : "تلك الأيام القديمة التي تحن إليها ونحن ندرك أنها مرت كغمامة ذوتها الرياح والعواصف العجفاء" [مص ن: 84][50].

إنّ الذات حاضرة في الوصف مندسّة فيه، لا لأنّ حضورها فيه أمر حتميّ لا مفرّ منه فحسب، أو كما يقول لي وورف : "لا أحد حرّ في أن يصف العالم بنزاهة مطلقة، ولكنّه -خلافا لذلك- مكره على بعض من صيغ التأويل ولو ظنّ نفسه الأكثر حريّة"[51]، ولكن لأنّ المتلفّظ الواصف في هذه الرواية به كلف مستمرّ لأن يعوج بخطابه الوصفيّ ليقدّم من خلاله رؤيته ومواقفه وقناعاته دون أن يكون حريصا على أن يوجد مسافة تنزّل الموصوفات منازل تظهرها كما يفترض أن تكون بتجرّد تامّ وحياديّة منزهّة عن كلّ توجيه أو انحياز.

2-3- المظهر العلاميّ :

ما تقدّم من مظاهر الانحياز ومجانبة الحياد مدلول عليه بما هو من صميم اللغة، إلاّ أنّ ثمّة مظاهر أخرى غير لسانيّة أساسها العلامات الطباعيّة، تؤكّد تورّط المتلفّظ في ملفوظه، وتشهد بما لا يدع مجالا للاختلاف بحضوره في نصّه بوصفه المسؤول الأوّل عن "تفضية" المنطوق على المساحة الورقيّة وتوزيعه عليها واختيار المناسب من العلامات الطباعيّة خدمة لما هو لغويّ لسانيّ. وهي علامات بالضرورة تقول دون أن تقول، تخلق معنى[52] وتترجم وعيا وتدمج في المقول قيما لا تتعلّق البتّة بمن يتولّى السرد أو الكلام في الرواية، توجّه مباشرة إلى المتلقّي تحاول التأثير فيه والدفع بقناعاته ومواقفه

49- وانظر مص ن: 17، 73، 153، 155.

50- وانظر مص ن: 55، 134، 153، 155.

51- ذكرته أوركيوني. انظر : Catherine Kerbrat-Orecchioni:Op, Cit , P.70

52- Jally, J : Actes d'écriture. مقال ملحق بكتاب قضايا المتكلم في اللغة والخطاب. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القيروان. 2004. ص ص: 31 -39.

وفهمه للأقوال أو للأوصاف إلى ما يريده المتلفّظ المسؤول عن هذه العلامات الطباعيّة في رواية "الكرنفال" وهو ما يتعارض كليّا مع مبدأ الحياد. وأبرز هذه العلامات الطباعيّة المستخدمة في هذه الرواية **القوسان** و**الهلالان** و**المطّتان** و**الهوامش**.

فالقوسان هما العلامة الطباعيّة الأكثر استعمالا في هذه الرواية[53]. وهما عبارة عن حاجز طباعيّ يؤتى به للفصل بين صوتين؛ صوت المتلفّظ وصوت آخر هو صوت الشخصيّة في الحكاية، أو يستعمل أحيانا داخل خطاب المتلفّظ نفسه، فلا يترجم تعدّديّة في الأصوات: "بلدية تونس (المدينة)" [مص ن: 124]. فإن كان ما وضع بين القوسين في الشاهد السابق منسجما تركيبيّا ودلاليّا مع خارجه، فإنّه في غيره يذهب بجمال العبارة، وقوّة سبكها وتماسك تركيبها: "ثم يجمع الرأس كل هيكل متكامل أو يكاد (لأن هياكل كثيرة لا يجدون منها إلا قحف الرأس إذ تحولت العظام الأخرى إلى تراب رمادي اللون) في كيس" [مص ن: 124]. فلو أنّنا أسقطنا القوسين في الشاهد الأوّل وفي الثاني بعد أن يعدل تركيب الجملة فيؤخّر ما وضع بين القوسين إلى آخرها بوصفه متمّما لها، لما كان هناك خلخلة في المعنى أو نشاز في التركيب أو ما يشفّ بأنّ ثمّة مزجا بين أصوات متباينة وألاّ قطيعة تلفظيّة، أو فاصلة تلفظيّة[54] قد حدثت. وإنّما قانون اللعبة الفنيّة هو الذي حدا بالمتلفّظ إلى اعتماد هذه العلامات الطباعيّة. ومثل هذا التوخّي كثير في هذه الرواية.

ولو بحثنا في وظائف هذه الخطابات المجعولة بين قوسين لوجدنا أنّه بالإمكان ردّها إلى وظائف أساسيّة ثلاث توضّح تدخّل المتلفّظ وحجمه هي **التوضيح**، و**التبرير**، و**التعليق**.

تشمل الوظيفة الأولى توضيح أوجه القرابة بين الشخصيّات، ومقاصد أقوالها، وخفايا أسرارها وأدـالها وهيآتها أثناء تبادل الأقوال، وكيفيّات حدوث الفعل. وترفع الالتباس عن بعض من الأطر المكانيّة وإمكانيّة التداخل بين

53- وانظر من الرواية على سبيل التمثيل: 55، 57، 65، 69، 70، 71، 90، 107، 110، 124، 126، 132، 138، 143، 145، 147، 150، 166.

54- أخذنا العبارة عن ريفارا. انظر René Rivara : Op, cit :P : 100.

دلالاتها. وتتّسع هذه الوظيفة لتشمل -كذلك—ما يتعلّق بتفسير كيفيّات تركيب أجزاء بعض من الحكايات.

أمّا التبرير فيوظّف لتعليل إسناد بعض من الألقاب إلى الشخصيّات أو تعليل اختيار حدث بعينه أو زمن أو لفظ أو نعت أو مصطلح إلخ... . ويختصّ التعليق ببيان موقف المتلفّظ من حادثة مّا أو ما يتصوّر حدوثه أو العمل به أو التأكيد على معنى يريده والتنصيص عليه.

ومهما يكن من أمر اختلاف هذه الوظائف، فإنّ المراد منها بالأساس هو محاولة تبرئة المتلفّظ من مسؤوليّة تحمّل تبعات قول أو فعل أو موقف ومحاولة التنصّل منها. فكلّما جرى في الخطاب معنى جارح أو فاضح مخلّ بالأخلاق العامّة، وحدس المتلفّظ فيه ما يخدش الذائقة أو رأى فيه غرابة أو شذوذا أو جرأة زائدة، أسنده إلى غيره : "سيداتها وموظّفيها وقحابها (انحنى عليك وألقى الكلمة الأخيرة في أذنك هامسا)" [مص ن: 145].

وقد يكون ما بين القوسين القصد منه السخرية والتشهير والتهكّم لغباء يراه المتلفّظ متحكّما في تصرّف معيّن أو في فعل أو في موقف، أو في مغالاة ما كان لها أن تكون إلا لخدمة أغراض وتحقيق أهداف: "الخبر يروى لأنّ موضوعه امرأة تدخل مقهى الذكور (لم تفكر السلطة المعنية في فتح مقهى للنساء إلى حد كتابة هذه الأسطر)" [مص ن: 184]. وقد تكون هذه السخرية لإحداث نوع من الدعابة يقيمها المتلفّظ جسرا بينه وبين مخاطبه: "يدخل الزوجان المرحاض (الواحد تلو الآخر بطبيعة الحال)" [مص ن: 174].

ومهما تكن دواعي استعمال القوسين السخرية أو التبرئة، فإنّهما بعض من آثار المتلفّظ في ملفوظه. وإن كان عدم حياده مفضوحا في مواقف السخرية والتهكّم، فإنّها أقلّ حدّة في غيرها ولكنّه على أيّة حال نوع من أنواع حلول الذات في خطابها. فحين يبرئ الملفوظ نفسه من هذه الشحنة العاطفيّة التي تلبّست خطاب غيره أو ينزّه ذاته من هذه المعياريّة أو من هذه القناعة أو تلك، فإنّه يتدخّل في الخطاب ليوجّه المتلقّي نحو فهم معيّن وليعلن أنّه يتبنّى غير ما يتبنّاه صاحب الخطاب من رؤى ووجهات نظر. وهذه ظلال من المواقف تنسف

مبدأ الحياد في الرواية بما أنّها في النهاية تشرّع لحضور سلطة المتلفّظ التوجيهيّة وتؤكّدها.

والهلالان شأنهما شأن القوسين. فهما في الأساس يوجدان في الخطاب علامة فاصلة بين صوتين مختلفين. قد يفصل بهما بين خطابات الشخصيّات في ما بينها فيكون علامة على بداية خطاب الشخصيّة ونهايته وخاصّة في السياقات التي تخصّص لتبادل الأقوال في هذه الرواية أي في المشاهد الحواريّة، كما أنّ الهلالين يؤتى بهما للفصل بين خطاب الشخصيّة وخطاب المتلفّظ الأوّليّ : "كنت وكيل أعمالها إن شئت "ثم تراجع" يعني وكيل أعمالها في السويت" [مص ن: 98]. فالجملة الموضوعة بين هلالين (ثم تراجع) هي من صنع المتلفّظ وليست من خطاب الشخصيّة وهي عبارة عن جملة معلنة عن قول الشخصيّة. وقد يكون الهلالان لتمييز خطاب المتلفّظ بوصفه راويا من خطابه هو نفسه بوصفه شخصيّة : "قلت له : "دعك اليوم من الجريدة" [مص ن: 96].

وإن كانت هذه الاستعمالات تؤكّد وجود آثار للمتلفّظ وهو يحرص بهذه العلامة الطباعيّة على إيجاد حدود بين الخطابات، فإنّ آثار وجوده في غيرها تكون أقوى وأجلى وأوضح لمواقفه وقناعاته، ونعني تلك الاستعمالات التي تكون في خطابه هو نفسه يقي بها سلطة الرقيب اللغويّ، فيجعل ما وضع بينهما من العاميّ غير الفصيح: "عبد الرزاق كان "يكسر أذنه" إليه"[مص ن: 109]. أو يكون حديث الاستعمال في مثل هذا المقام أو ذاك فينبّه المتقبّل بهذه العلامة الطباعيّة : "ويضع طرف "الجذابة" بين أسنانه" [مص ن: 121].

وقد يدفع الرقيب اللغويّ المتلفّظ إلى التدخّل في خطاب الشخصيّات فيعمد إلى وضع مكوّن أو أكثر من خطابها بين هلالين: "ومن دله على "الخربة" التي تعيش فيها أمي" [مص ن: 97]. فالصوت هو صوت الشخصيّة ماجد، ولكن المؤكّد أنّ العلامة الطباعيّة (الهلالين) من صنع المتلفّظ الأوّليّ لا يبتغي بها هذه المرّة براءته الأخلاقيّة أو الإيديولوجيّة، ولكن ليضمن لنفسه بهما براءته من عدم سلامة الاستعمال اللغويّ، وتبرز انحيازه إلى الالتزام بالفصيح

منه والرسميّ المتداول، وتحفّظه على ما داخل خطاب الشخصيّة من اللهجة العاميّة[55].

تضاف إلى ما تقدّم من العلامات الطباعيّة المطّة. وهي أقلّ حضورا أو استعمالا في هذه الرواية من سابقتيها. تستعمل المطّة للإعلان عن بداية تدخّل الشخصيّة القوليّ في المشاهد الحواريّة. إلاّ أنّ اعتمادها في مثل هذه المواضع يظلّ في رواية "الكرنفال" نادرا جدّا[56] وخاصّة إذا ما راعينا كثرة الأقوال في هذه الرواية. فكثيرا ما تدرج فيها التبادلات القوليّة دون أن ترفق بمثل هذه العلامة الطباعيّة.

وإن كان وجود القوسين أو الهلالين يدلّ على المزاوجة بين صوتين مختلفين، فإنّ وجود المطّة في الغالب العامّ لا يدلّ على هذه الازدواجيّة الصوتيّة أو البوليفونيّة. ففي أكثر الأحيان تأتي الجملة الموضوعة بين المطّتين في شكل جملة اعتراضيّة، لا ينتج عنها تعدّد صوتيّ : "ومن غريب الصدف – هكذا يقول لي– إنه [...]" [مص ن: 54]. فالمسؤول عن التلفّظ في الجملة المعترضة هو نفسه المسؤول عنه في الجملة الأولى الأساسيّة المنقولة عن الشخصيّة بصوته هو عبر ما يسمّى بالأسلوب غير المباشر. ولعلّ أحاديّة الصوت هذه تتوضّح في المثال التالي : "دعا الحاج –رحمه الله– معارفه من التجار" [مص ن: 11].

وإذا ما كان هناك انشطار فيما بين الأصوات أو ازدواجيّة فيها، فهي لا تعدو أن تكون داخل ذات المتلفّظ يحاور نفسه أو يخاطبها : "سيدة البيت هي الزوجة الثانية –هكذا ترى الأمر– الزوجة الأولى ماتت" [مص ن: 72]. فالجملة التي بين المطّتين في هذا الشاهد ليست جملة اعتراضيّة لأنّ ثمّة استقلاليّة متحقّقة للجملة الأولى التي قبل المطّة، والجملة الثانية التي بعدها، وليس ثمّة فصل بين مكوّنات الجملة الواحدة أو اعتراض بينها.

55– انظر الرواية : 57.

56– انظر مص ن:31، 59، 60، 102، 129، 164، 179.

توظّف الجملة بين المطّتين توظيفات عدّة تلتقي أحيانا مع ما يوظّف له القوسان كاشتمالها على ما يشبه المعلنات القوليّة يستعملها المتلفّظ لتنزيه نفسه من تحمّل مسؤوليّة الخطاب من قبيل (هكذا يقول أو كما يروي فلان)[57]. وتوظّف لبيان موقف المتلفّظ فتتضمّن الدعاء للشخصيّة أو لإبراز التأثّر بما حدث لها : "وقبل أن يموت –هكذا كما يموت الناس على حين غفلة– ترك هذه المسرحيّة" [مص ن: 124]. وفي هذا أو ذاك طغيان لما يمكن أن يذهب بالحياد ويدعم ما وقفنا عليه من مظاهر التحيّز للشخصيّات أو ضدّها.

بقي من هذه العلامات الطباعيّة **الهوامش**. وهي معتمدة في هذه الرواية على شاكلة ما يعتمد في البحوث أو في الدراسات الأكاديميّة ؛ رقم في المتن يرفق بأعلى الكلمة يحيل على هامش أسفل الصفحة يخصّص لشرح هذه الكلمة وتفسيرها. وقد احتوت هذه الرواية على ستّ إحالات وردت متسلسلة من الرقم (1) إلى الرقم (6). تتعلّق تارة بتوضيح اسم منتوج يراه المتلفّظ غريبا كتفسير نوع من أنواع التمر (الرشتي)[58]، وأخرى بتحديد مصدر نصّ اقتبسه[59]، ثالثة بتعريف إحدى الشخصيّات الواقعيّة سياسيّة كانت أم تاريخيّة أم فكريّة[60].

وهذه الحواشي التفسيريّة ليست إلاّ من صنع المسؤول عن التلفّظ في هذه الرواية وعنوانا على أخذه الحكاية فيها بقوّة، وصبغها بطابع يتعارض ومقولة الحياد.

3- الخاتمـــة :

إنّ الانحياز في رواية "الكرنفال" ماثل في كلّ عنصر من عناصرها ومتأصّل فيها بوجوه شتّى منها السيريّ، ومنها اللسانيّ، ومنها العلاميّ، رغم ما يبديه الراوي فيها من حرص شديد على أن يكون موضوعيّا في نقل مرويّاته وعلى أن يوجد مسافة بينه وبين عالمه الحكائيّ تضمن له أن يكون مجرّد شاهد على ما يحدث وناقل لما يجري من حوله. وهذا ما يبيح القول إنّ الحياد في

57- انظر مص ن: 120، 142.
58- انظر مص ن: 169.
59- انظر مص ن: 186.
60- انظر مص ن: 53، 70، 82.

الرواية مقولة، وإن أجلاها الوصف المحايث في أبرز درجات تجسّدها، تظلّ محض تصوّر محدود بهذا النوع من النقد الذي ينظر إلى النصوص بنى مغلقة على ذاتها، وإلى الراوي عونا مفرغا من أيّ بعد ذاتيّ. وهي مقولة سرعان ما تتلاشى مصداقيّتها متى وضعنا الرواية في سياقها التلفّظيّ ونظرنا إليها خطابا صادرا عن متلفّظ لا بدّ أن يكون له جهة تتحكّم في مرويّاته وتوجّهها لتحقيق غايات ومقاصد. ولا يمكن بأيّة حال أن ترقى مقولة الحياد إلى مستوى التصديق. فأن تبدع رواية خالية من تدخّل الذات، منزّهة عن أيّ تقويم عاطفيّ أو إيديولوجيّ، قول مزعوم لا يقوى أمام التحليل والبحث والاختبار، لأنّ المتلفّظ في النهاية ذات تنفعل فيطبع خطابها بهذا الانفعال، بل إنّها أحيانا لتقرّ به وبه تصدح وتصرّح، شأن ما كان مع المتلفّظ في هذه الرواية . يقول :

كنت يومئذ مثقلا حزينا. ليس بسبب جميلة التي اتهمت بأنّها تركت المبغى منذ أكثر من عام، وتشتغل لحسابها الخاص بدون رخصة قانونية، ولا بسبب عودة الحزن الرومنطيقيّ إلى المدينة كما يقول البعض، ولا بسبب سيرة سليم النجار التي لم تنته، وإنّما بسبب ما يراه الناس ويشاهدونه كلّ ساعة على شاشة التلفزيون. فالأمريكان يدقون طبول الحرب" [مص ن: 17].

فكلّ ما في هذه الرواية –كما يكشف عنه هذا المقتبس منها– له في ذات المتلفّظ موضع، ولهذا المتلفّظ منه موقف.

وإذا كان الانحياز قائما بهذه القوّة في المستويات التي ذكرنا في رواية مثل رواية "الكرنفال" التبئير فيها خارجيّ وفقا لمقولات السرديّات التقليديّة، فكيف يبدو الأمر في روايات التبئير فيها داخليّ أو منعدم ؟