بحـــوث جـامعيـــة

مجلة فكرية تعنى بقضايا الآداب والعلوم الإنسانية
تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

عدد مزدوج 10/9 ــ جوان 2012 / رجب 1433 هـ

قواعد النّشر في المجلّة

بحوث جامعيّة مجلّة محكّمة تصدر ها كلّ 6 أشهر كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس. وترحّب المجلّة بإسهامات الباحثين في القضايا التي تُعنى بها المجلّة وهي قضايا الاداب والعلوم الإنسانيّة، وتُحيط الباحثين علماً بشروط النّشر فيها:

1. يرفق البحث بتعريف وجيز بحياة الباحث الفكريّة وعمله الحاليّ.
2. يتراوح حجم البحث بين 4000 و6000 كلمة، وأن يُرْفق بخلاصة لا تتجاوز 50 كلمة) باللّغات العربيّة الفرنسيّة والإنجليزيّة. تنشر الخلاصة مع البحث عند نشره.
3. مراعاة الأسلوب الأكاديميّ في التّوثيق:

- الإحالة على كتاب: اسم المؤلّف، عنوان الكتاب (مع التّشديد على **العنوان** فحسب **en gras**)، دار النّشر، مكان الطّباعة وتاريخها، رقم الصّفحة.
- الإحالة على مقال منشور في مجلّة: اسم كاتب المقال، عنوان المقال، المجلّة (مع التّشديد على **اسم المجلّة** فقط **en gras**)، رقم العدد وتاريخه، رقم الصّفحة.

4. يكتب البحث كتابة رقميّة وفق المواصفات التّالية:

- ما يخصّ متن البحث: نوع الحرف: Simplified Arabic، حجمه 12 نقطة، التّباعد بين الأسطر: simple. تمييز العنوان بتكبير حجم الحرف نفسه بنقطة واحدة مع التّشديد (en gras).
- ما يخصّ هوامش البحث: نأتي الهوامش في آخر المقالة مرتّبة ترتيباً متوالياً بدءاً من رقم 1. وتكتب بالحرف نفسه المعتمد في المتن: Simplified Arabic، وبحجم: 10 نقاط، وتباعد بين الأسطر: simple.

5. يشترط ألاّ تكون الموادّ المرسلة للنّشر في المجلّة قد نُشِرَت أو أرسلت للنّشر في مجلاّت أخرى.
6. تخضع الموادّ الواردة لتحكيم لجنة استشاريّة تعيّنها هيئة التّحرير.
7. يجري إعلام الباحث بقرار اللّجنة الاستشاريّة خلال شهرين من تاريخ استلام النّصّ. ولا يُعاد البحث إلى صاحبه في حال عدم نشره.
8. لا تدفع المجلّة مكافآت ماليّة عمّا تقبله للنّشر فيها، ويعتبر ما ينشر فيها إسهاماً معنويًّا من الباحث في نشر الفكر العلميّ وتنميته. يحصل صاحب البحث المنشور على 3 نسخ من المجلّة.
9. الآراء المنشورة لا تُلْزِم إلاّ أصحابها.
10. للمجلّة الحقّ في نشر البحث المجاز في العدد المناسب، وفي ترتيب البحوث في العدد الواحد لخطّة منطقيّة تضبطها هيئة التّحرير.

بحوث جامعية

RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

عدد مزدوج 9 – 10 جوان 2012

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

شارك في هذا العدد

- رياض الميلادي
- عماد اللحياني
- مراد البهلول
- الحبيب المجدوب
- عقيلة السّلامي البقلوطي
- أحمد السمّاوي
- محي الدّين حمدي
- عبد اللّه البهلول
- حمّادي ذويب
- حافظ عبد الرّحيم

بحوث جامعية
عدد مزدوج 9 – 10 جوان 2012
RECHERCHES UNIVERSITAIRES
ACADEMIC RESEARCH

الراوي والمروي في الكرنفال(*) للباردي بين التخييل والتخييل الذاتي

أحمد السماوي(**)

ملخّص

يتّضح، من خلال توجيه الخطاب إلى الأنتَ في *كرنفال* محمّد الباردي أنّ ثمّة محاسبةً من المتكلِّم للمخاطَب؛ ممّا يشفّ عن أنّ المتكلِّم منشطرٌ. ويتّضح، من خلال معطيات كثيرة، أنّ المخاطَب هو المؤلّف نفسُه، ما يعني مطابقة المتكلِّم للشّخصيّة المخاطَبَةً وللمؤلّف. وهو ما يدرج الأثر في السّيرذاتيّ. بيد أنّ هذا ليس مجرّد إغراب؛ ممّا ينفي السّيرذاتيّ ليقوم بدله التّخييل الرّوائيّ. وفيه يتناول الرّاوي سيرته وسِيَر العديد من الشّخصيّات التي يعرفها معتمداً، في صنيعه، على تعدّد الرّواة. وبقدر ما يبدو هذا الاعتماد مدعِّماً صدق الحكاية تأتي الرّواية الواصفة لتشكّك في كلّ ما قيل وتؤكّد أنّ الأمر محضُ تخمين. ومن شأن هذا التخمين نسبة الرّواية إلى التّخييل الذّاتيّ.

RESUME

Utiliser la deuxième personne du singulier, dans Le **Carnaval** *de Mohamed Bardi, montre que l'énonciateur demande des comptes à son allocutaire. Ce qui veut dire qu'il vit un dédoublement. L'identification qu'il y a entre locuteur, allocutaire et auteur rend possible de prendre Le Carnaval pour une autobiographie. Mais ce n'est qu'une illusion car la singularisation qui règne dans l'œuvre nie qu'il y ait une dimension autobiographique. Il y a, au contraire, une fiction romanesque dans laquelle le narrateur parle de sa biographie et de celles des autres personnages. Le fait de donner la parole à plusieurs narrateurs rend la véridiction chose possible. Mais la métafiction utilisée d'une façon systématique ne fait que perturber cette confiance. C'est pourquoi l'on pense à une autofiction.*

(*) محمّد الباردي، **الكرنفال**، تونس، دار سحر للنشر، 2003.

(**) أستاذ تعليم عال بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس.

ABSTRACT

Using the second person singular in Mohamed Bardi's Carnival shows that the speaker asks for accounts to his addressee, which means that he is experiencing a split personality. The identification that exists between the speaker, the addressee and the author makes it possible to consider The Carnival an autobiography. But it is only an illusion because the "singularisation" that reigns in the work rules out the existence of an autobiographical dimension. On the contrary, there is a fiction writing in which the narrator speaks about his own biography as well as that of other characters that he knows relying on the fact of giving the floor to several narrators makes "veridiction" possible. However, the systematic use of the metafiction only disrupts this confidence. That is why, we think of an autofiction.

تمهيد

حالما يفرغ أحدهم من قراءة **الكرنفال** ينتابه شعورٌ بالألم مضاعَفٌ: انتهاء الرّواية ومن ثمّ، افتقادٌ لسحر الحكاية الأخّاذ وشعورٌ بالإحباط نتيجة ذهاب عصرٍ جميل ولّى. فهل هو الألم الواجب تحمّله من أجل الحصول على اللذّة أم هل هي اللذّة لا تكون إلاّ متى بلغ الألم أقصاه؟ إنّ الألم واللذّة هذيْن، إذ يجتمعان إبّان القراءة، يحتاجان إلى الوقوف على مبرّراتهما تفصيلاً عند التّحليل. وفي ذلك خروجٌ من الانطباع إلى التّأمّل.

فما يلفت الانتباه في هذا النّصّ غناه شخصيّات وأحداثاً وتصوّرات ومواقفَ ونصوصاً وأساليبَ فنّيّةً. ولّهذا الغنى صلةٌ بتعقّد الحياة وتشابك عناصرها من ناحية، وبتجدّد الكتابة الرّوائيّة وتشكيكها في ذاتها من ناحية أخرى.

إنّ العالَم الذي تصوّره **الكرنفال** هو عالم الاحتفال[1] بما يعنيه اللّفظ من كثرة ومن فرحة ومن تحرّر من ربقة القيود ومن خروج على الامتثال[2]. ولعلّ الوقوف على جوانب من المرويّ أن تحمل النّاظر في النّصّ على تبيّن الكيفيّة التي بها يتمّ القصّ والطّريقة التي في ضوئها تستدعى النّصوصُ والنّهجِ الذي يُتوخّى للتّعليق على ما يُروى.

في الحكاية

تَقرأ الرّواية فتفاجؤك كثرة شخصيّاتها إلى الحدّ الذي تخشى معه خلطاً بينها. ولكنّ ما يحدّ من هذا الخلط أو يمنعه سيطرة الرّاوي على حبل السّرد[3] وإفراده كلّ شخصيّة بحكاية تميّزها. إلاّ أنّ هذه الشّخصيّات جميعَها تدور في فلك واحدة مركزيّة هي "المخاطَب" المرويّ له الحكائيّ[4]. فهو

ابن الفلاّح وابن البحر وابن الواحة وابن المدينة ذات الشّوارع العصريّة[5].

تبدأ الرّواية بموت سليم النّجّار ترب المخاطَب وصديقه، فيجرّ موته هذا ذكريات الماضي وتداعيات الحاضر. وقيام الرّواية كلّها على مقارنة بين زمني الماضي والرّاهن حَدَا بالرّاوي إلى البحث في حكايات الشّخصيّات المتعدّدة عن مظاهر التّردّي. وذكرُ السّالب من الأوضاع الرّاهنة دليل حنين إلى حياة القناعة والرّضا السّالفيْن. وإذا كان الزّمنان ممّا يُرى ويُستعاد فالمكان الذي منه يُدركان واحدٌ، هو مقهى ريجينة أو بالأحرى جدارها الزّجاجيّ. وملاحظة ما يدور عبر الزّجاج أو ما يُستعاد من ذكريات هي التي تسبّبت للمخاطَب في مرض العصر الذي لا شفاء له إلاّ بالإقلاع عن المكان:

«اترك ذاك المقهى واترك ذاك الجدار الزّجاجيّ. انظر إلى زجاجك، قلبك زجاجُك» (ص 149).

ومثلما تمحورت الشّخصيّات حول المخاطَب والأماكنُ قديمُها والجديدُ حول المقهى تمحور الزّمان حول "الآن" و"هذه الأيّام". وهما العبارتان اللّتان تكرّر حضورُهما في الرّواية حتّى أضحتا بمثابة اللازمة. من ذلك حضور إحداهما في عنوان الفصل الثّامن عشر «ماجد يقول الآن» (ص 184).

وجنوح هذه الأركان القصصيّة الثّلاثة الحدثِ والمكانِ والزّمانِ إلى الإفراد رغم التّعدّد يعكس وجهة نظر الرّاوي. فكيف عرض هذا الرّاوي مختلف الحكايات وعَلاَمَ ركّز في قصّه إيّاها؟

في السّرد

يثيرك وأنت تقرأ الرّواية توجيهُ الخطاب فيها إلى الأنتَ، ممّا يُحلّ المرويَّ له الحكائيّ محلاّ مهمًّا. بيد أنّ استعمال ضمير المخاطَب وما يشترك معه من الدّعاء والأمر يشـــــفّ – حسب ريفارا (RIVARA)– «عن تمزّق داخليّ وعن انشطار تعيشه الشّخصيّة وعن صراع أحياناً بين وعيها الأخلاقيّ ونزعتها إلى الغواية التي ينبغي صدّها»[6]. وهذا التّقويم لسلوك الأنتَ أو لمسيرته، إذ يقوم به راوٍ غفلٌ (Narrateur anonyme) يستعمل ضمير الغائب، يثير مشكلّيّة النّوع الأدبيّ الذي إليه ينتمي الأثر. فعندما يتماهى المخاطَب محورُ الأحداث مع الرّوائيّ محمّد بن الصّادق بن الطّاهر البارديّ، وعندما يحاصر المتكلّم مخاطَبَه بكونه «يعترف الآن» (ص 8؛ 9) وبكونه «لا ينكر الآن» (ص 13) أو يؤنّبه لكونه «يصفّي حسابه مع سليم النّجّار ويفرغ حقده الدّفين» (ص ن) إنّما يذكّر ذلك كلُّه بكون النّصّ قصّةً يستعيد فيها الرّاوي ماضي الشّخصيّة التي يتماهى معها وقد تقدّمت في السّنّ وتطابقت بدورها مع المؤلّف. وهذا التّماهي الثّلاثيّ البعد إن هو إلاّ علامة

على الطّابع السّيرذاتيّ للنّصّ. فالرّاوي الغفلُ الذي يؤنّب المخاطَبَ أو يقرّعه[7] أو يقرّه على رأي بعينه[8] إنّما يمثّل هذا المخاطَبَ لحظة التّلفّظ؛ وهي اللّحظة التي بلغها المخاطَب الآن. ومنها يستعيد ذكرياته الماضية ويفسّر وضعيّات سلفت[9] أو يفهم أوضاعاً مرّت[10]. وهذه العلامات كلّها تنطبق على السّيرة الذّاتيّة جنساً روائيًّا فرعيًّا.

وممّا يؤكّد انتماء الأثر إلى السّيرذاتيّ اتّفاق كثير من المعطيات الواردة فيه مع ما يعرفه القارئ عن محمّد الباردي. ففي نهاية الثّمانينات، عندما تزوّجت ريم «كنتَ أنتَ في هذه المرحلة تعدّ أطروحتك» (ص 36). وعندما أزمعت صالحة ابنة الخالة على الزّواج «كنتَ أنتَ تزوّجتَ وأنجبتَ البنات» (ص 41). وعندما أخذ جابر بائع الجرائد يروي حكاياته سأل المرويّ له الحكائيّ عمّا إذا كان قد سمع ما قاله النّاس عن **حوش خريّف** بعدما قرأوا الكتاب (ص 27). وعندما يرد مصطلحَا "الرّاوي" و"الرّائي" ينبّهان على انتمائهما إلى السّرديّات اختصاصِ المؤلّف باحثاً[11]. وعندما ينسب الرّاوي إلى ياسمين التّأثّر عند قراءة قصيدة "البحيرة" للامارتين لا يستطيع القارئ إلاّ أن يتساءل عمّا إذا كانت هي حقًّا المتأثّرةَ أم المؤلّف المقتضى. ويحدث الأمر نفسُه عندما يعرض الرّاوي قصيدة "الشّاعر" لموسّيه (MUSSET) أو قصيدة الأخطل الصّغير تغنّيها فيروز (ص 77-79). وعندما تسأل ريجينة الأنتَ عن اسمه فيجيبها بأنّه محمّد لا يبقى شكٌّ لدى القارئ في كونه المؤلّف المقتضى نفسَه أو الذّاتَ المتكلّمة نفسَها حسب أوسوالد ديكرو (OSWALD DUCROT)[12] أو المتلفّظ المصطنع حسب جان ماري شافّير (JEAN-MARIE SCHAEFFER)[13]. أبعد هذا نشكّ في أنّ المخاطَب هو ذات المتكلّم منشطرةً وفي أنّ هذه الذّات هي الباردي نفسُه؟

إلاّ أنّ هذا اليقين سرعان ما يتبخّر لأنّ معطياتٍ ضديدةً تبرهن على أنّ الأمر ليس سوى إغراب (Singularisation). فقد اختلطت الأطياف والشّخصيّات والأحداث. ولم يعد ميسوراً التّمييز بين المعقول واللاّمعقول، بل أضحى محمّد الباردي نفسُه في "السرّاف" محمولاً على الأكتاف والنّاس يهلّلون ويكبّرون. وبعضهم يهمس في أذن الباردي بأنّ محمّد بن الصّادق بن الطّاهر الباردي الدّايم ربّي (ص 195).

وبتبدّد اليقين في السّيرذاتيّ يحتاج القارئ إلى تحديد النوع الأدبيّ الذي إليه يرتاح إذ ينمي إليه النصّ. فكثيرة هي المرّات التي ينبّه فيها الرّاوي / المتكلّمُ المرويَّ له الحكائيَّ على أنّه هو الذي يختلق الحكاية. والحوار، إذا ما تمّ بين متخاطبيْن، كان من صوغ المخاطَب نفسه الآن[14]. وهو ما يعني أنّ الصّياغة، إن تمّت، فهي لم تتمّ على

الوجه الذي نقله الرّاوي بل على الوجه الذي أملاه المرويّ له الحكائيّ أو المتلفّظ نفسه. وما ادّعاه الرّاوي من أنّ دوره هو مجرّد نقل الحكاية من المُشافهة على لسان الفتى ماجد إلى المكتوب ليس سوى خدعة. فثمّة اصطناعٌ وتكلّفٌ.

وما دام الأمر كذلك فلا يعدو حضور الأنتَ المتماهي، في الواقع، مع الباردي أن يكون إغراءً بالسّيرذاتيّ ليس إلاّ. فثمّة معطياتٌ عديدةٌ في النّصّ تفنّد هذا التّوجّه، ليس أقلّها الإشارة النّصّيّة الموازية على صفحة الغلاف الأولى "رواية" ولا الإشارة إلى كون الأنتَ قد فقد أمّه قبل زواجه وإنجابه البناتِ. وهو ما قالته الخالة أمّ صالحة يوم زفاف ابنتها. وكانت صالحة نفسُها عند الخطبة قد أقرّت بأنّ الأنتَ قد تزوّج وأنجب[15].

إنّ القول بالرّوائيّ لا يغلق الباب أمام السّيرذاتيّ. فثمّة كلام على الأنتَ، ومن خلاله على من كانت له بهم صلة يحدّدها الانتماء المشترك إلى مدينة قابس. فيصبح الأثر، آنذاك، إلى السّيريّ أصدقَ انتماءً منه إلى السّيرذاتيّ. فالحديث يدور على هذه المدينة بين عهديْن، عهد الطّفولة والقناعة وعهد الكهولة وتهافت القيم. أمّا من ظلّ على مبادئه لم يغيّرها فمآله الاغتيال شأنَ سليم النّجّار أو الاختلاط شأن الأنتَ. وهذان الحدثان وغيرهما إن ربطتهما بالمؤلّف صلةٌ فلا تعدو أن تكون هشّةً يسيراً كسرُها.

والقول بالسّيريّ يجد له في حكايات الشّخصيّات المتعدّدة المنتمية إلى قابس صدى. ولعلّ سيرة سليم النّجّار أن تكون فاتحة السّير لتليها سِيرُ أبيه وأخته ريم وأمّه وياسمين عشيقته وسِيرُ عبد الستّار والمارشالة، وصالحة وعبد العزيز، وعبد الغنيّ ومادام سلمى، والحاج موسى الحدّاد وأخيته، وفتيحة ومدير البنك، وحمدان مساعد المحامي، وماجد بائع الجرائد، ويونس صبيّ المقهى، وسالم الجزّار، وحبيب البقّال، وجابر السمّاك، وغيرِهم. إلاّ أنّ السّيرة الأكثرَ أهمّيةً هي سيرة الأنتَ، الكوكبِ الذي حوله تدور الأفلاك. ولعلّ هذه الأهمّية هي التي تسبّبت في عسر التّمييز بين السّيريّ والسّيرذاتيّ. فهل لوضع الرّاوي الاعتباريّ في الرّواية أن يساعد على تحديد أدقّ لنوعها الأدبيّ؟

الرّاوي

للتّعدّد الصّوتيّ[16] في الرّواية عموماً وفي **الكرنفال** خصوصاً حضورٌ لافتٌ للنّظر. فسمة الرّواية المتعدّدة الأصوات أن تكون حواريّةً. وهو ما يتأكّد وجودُه في هذا الأثر. ففضلاً عن توافر الخطاب المنقول فيه ثمّة حضورٌ لملفوظ الآخر في ملفوظ المتكلّم راوياً كان أو شخصيّةً. وفي هذا الإطار، تتمايز درجات السّرد. فإذا للرّاوي الأوّليّ من

خارج الحكاية غير المندرج فيها السّبق في التّلفّظ. ومتى خطر له إحالة الكلمة إلى متكلّم آخر نبّه على ذلك فاستعمل فعل حكاية ثمّ مرّ[17]. وعلى القارئ، آنذاك، الانتباه لتحديد موقع التّحوّل في درجة السّرد خاصّة أنّ التدخّلات تتّخذ طابع القصّة في القصّة ولا شيء يسمح طباعيًّا بالتّمييز بين الدّرجات بيسر إذ لا عودة إلى السّطر مثلاً[18].وعندما تتعدّد الدّرجات يكشف عنها الرّاوي فيتّضح أمرُها شأن ما حصل، مثلاً، من اشتراكه راوياً طفلاً مع حمدان والمحامي في الكلام (ص 137).

إلاّ أنّ هذا الوضوح قد لا يتيسّر دوماً. فكثيراً ما يُفاجأ القارئ بأنّ ما قرأه على أنّه في الدّرجة الأولى من السّرد هو، في الحقيقة، في الدّرجة الثّانية منه. وهو ما يعني أنّ الرّاوي من خارج الحكاية قد أحال الكلمة إلى راوٍ من داخلها مندرجٍ فيها كي يحكي. ومثال ذلك امتناع الرّاوي عن نسبة السّرد إلى ماجد يروي حكاية الجثّة التي عُثِر عليها في مدخل قصر البريد إلاّ بعد فوات ثلاث صفحات[19].

وإذا ما خطر للرّاوي أن ينجز قطيعةً تلفّظيّةً بغير الخطاب المباشر المنقول لجأ إلى القوسيْن يبيّن فيهما أنّ التّلفّظ قد تغيّرت درجتُه[20].

ومجرّد استعمال القوسيْن دليلٌ على أنّ المرويّ له قد اختلفت درجته هو أيضاً. فإذا كان المخاطَب المرويُّ له الحكائيُّ هو، في معظم الأحيان، المعنيَّ بالتّواصل يتّخذ الكلام الوارد بين قوسين وجهة أخرى هي إلى مرويّ له في الملفوظ أقرب.

وهذا التّعدّد الصّوتيّ يتجلّى في درجات السّرد مفيدٌ في تبيّن العلاقة بين الرّاوي الغفل والحكاية التي يروي أحداثها. فهو لا يبتدع هذه الأحداث وإنّما يجمعها من ألسنة الرّواة الذين يتفضّلون بها عليه[21]. لكنّه ليس مجرّد جمّاع للأخبار بل هو متصرّف في كيفيّة عرضها[22]. وهذا ما يمنحه فرصة للتّصرّف في نقل الأفكار. فإذا به يجد في الخطاب غير المباشر[23] والخطاب غير المباشر الحرّ أو المونولوج المسرّد[24] الوسيلة المثلى لتحقيق التّعدّد الصّوتيّ في إطار استمراريّة تلفّظيّة[25] أو اتّساق تلفظيّ[26].

وينسجم مع هذا الخطاب غير المباشر بصنفيه نمط من التّبئير غالبٌ حضورُه هو التّبئير الخارجيّ. ومأتى هذا النّمط من التّبئير موقع الرّائي من مجال البصر. فهو داخل المقهى يرى ما فيه ومن خلال الجدار الزّجاجيّ يدرك ما يحيط به. وحتّى سعيُه مدركاً إلى التقاط الحكايات يتمّ عبر حاسّة السّمع الرّهيفة. فهو يصيخ السّمع للشّخصيّات تروي له مغامراتها. وإذا ما اضطرّ إلى تقديم معلومة بعينها استند إلى كفاءته المعرفيّة وإلى اعتباره راوياً غفلا كلّيّ المعرفة كي يفيد بما يعرف. وليس

القول بكلّيّة المعرفة بمناقض للتّبئير الخارجيّ. فليس المقصود من ذلك الإفاضة (Paralepse) إذ هي ممكنةٌ. لكنّ المعنيّ إملاء المرويّ له المخاطَبِ على المتكلّم موضوعَ خطابه.

كلّ هذا ينتمي إلى ما يسمّيه رنيه ريفارا المكوّن المعرفيّ لوجهة نظر الرّاوي[27]. فما عسى أن يكون عليه المكوّن الذّاتيّ لهذا الرّاوي / المتكلّم؟

المتلفّظ

يُفترَض في الرّاوي / المتكلّم أن يستقلّ بالقول لأنّ من يُوكَل إليه أمر الإدراك وإبداء الموقف إنّما هو المتلفّظ، الذّات الخطابيّة التي يسمّيها النّقد الجديد الأمريكيّ مركز المنظور[28]. وعندما ننظر في **الكرنفال** نجد أنّ ما يرد فيها من متناصّات وما يعلّق به على سيرورتها وما يختار لها من مفردات إلى جانب محتواها القائم على تعدّد للحكايات وعلى رؤية للعالم تتأسّس على الحنين إلى ماضٍ جميل ولّى هو نتاج وجهة نظر المتلفّظ في هذه الرّواية. فعندما يستعمل الرّاوي لفظ "الكرنفال" عنواناً للرّواية ويعيده في الفصل الرّابع عشر إنّما يشير إلى معرفته متلفّظاً بما ينبّه عليه باختين من توافر للأدب الكرنفاليّ في آثار رابليه (RABELAIS) الفرنسيّ. ومن ثمّ فالمتلفّظ يصدر عن دراية بالسّرديّات أشرنا بعدُ إليها عند الكلام على الرّاوي والرّائي. وعندما يصدّر الرّاوي مؤلّفه بقولة لباسترناك تحوي لفظ "الحكاية" يلمّح إلى كون هذه القولة شكلٌ من التّضمين الانعكاسيّ (Mise en abyme) لما سيتردّد ذكره في الرّواية. وعندما يلحّ على إيراد الشّعر عربيًّا وفرنسيًّا طيّ روايته ينبّه لإشكال المستشهد به أهو المتلفّظ التّخييليّ أم المتلفّظ المصطنع؟ وهل بوسع المتلفّظ التّخييليّ أن يحفظ هذا الشّعر وأن ينسبه إلى ذويه؟ أليس المؤلّف المقتضى هو من يتلفّظ فيعلن ذلك الرّاوي / المتكلّم؟ وقد يتلفّظ ويتكتّم شأنَه مع الكثير من النّصوص يستدعيها فتستجيب له. وشأنُ القارئ أن يكتشف آنذاك مصادرها. فللبشير خريّف حضورٌ بنصّيْه **خليفة الأقرع** و**الدّقلة في عراجينها** (ص 61؛ 89). ولجمال الغيطاني ورود في أقصوصة "خشية" من **نفثة مصدور** (ص 63؛ 131؛ 132؛ 138). ولحنّا مينة بروزٌ في نصّيْه **الشّمس في يوم غائم** و**المستنقع** (ص 66؛ 192). أمّا إلياس خوري فيتجلّى من خلال **أبواب المدينة** (ص 93). وليس لطه حسين أن تغيب **أيّامه** في فصلها العشرين من الجزء الأوّل (ص 87).

إنّ هذه المتناصّات جميعَها، إذ تحضر في النّصّ مهمتةً، لا يسعها أن تخفي طبيعة المتلفّظ المتشبّع بالرّواية يقرؤها وبالأدب عموماً يهفو إليه. وهل بوسع أيّ كان أن يسلم من عدوى النّصوص التي يتشرّبها ويمتصّها ليتجاوزها؟

والمتلفّظ أو الذّات الخطابيّة، لئن انفصل منهجيًّا عن الذّات المتكلّمة محمّد الباردي، فليس بوسعه أن يكون في قطيعة مطلقة عنه. فالإعجاب بلامارتين وموسّيه والأخطل الصّغير إن نهض به المتلفّظ فمن ورائه ذاتٌ أخرى تسنده بل تتربّص به، هي الذّات المتكلّمة. ولعلّ هذا الإعجاب أن ينسجم كلّيًّا مع الأصيل من العادات يقف عليها الرّاوي. فهو يطيل وصف الأسواق أو الجسر الرّابط بين جُزْأَي المدينة أو ميناء الصّيد[29]. وبعبارة موجزة فإنّ أيديولوجيَا الحنين إلى الماضي اللّطيف هي التي قادت الرّاوي على امتداد الرّواية إلى إعلانها[30]. فهل يعني هذا الحنين إلى الماضي على مستوى الملفوظ محافظة على مستوى التّلفّظ أي إبقاءً للخطاب القصصيّ في المستوى الذي عهدته الرّواية المسمّاة "تقليديّة"؟

يبدو أنّ المتلفّظ، في النّصّ، يسير على غير هذا النّهج تماماً. فهو لا يكتفي بالرّواية بل يلجأ إلى ما تسمّيه باتريسيا وُوو (PATRICIA WAUGH) وعي الرّواية بذاتها[31]. وهو مظهرٌ من مظاهر القصّ الحداثيّ. فكيف السّبيل إلى التّقريب بين وجهتي النّظر المتضاربتيْن هاتيْن؟ وهل هما فعلاً متقابلتان؟

قد لا يكون تضاربٌ بين الفعليْن. فمن أجل تبليغ المعنى يُختار اللّفظ غيرُ المعهود، إذ المعاني مألوفةٌ. لكنّ طريقة التّعبير عنها هي الواجبة التّغيّر. فمهما يكن من أمر المعاني فهي محدودة كمًّا. لكنّ طرائق التّعبير عنها غيرُ متناهية. وبهذا يكون المتلفّظ ذو الحنين إلى الماضي الأصيل أقدر على الدّفاع عن موقفه متى توخّى سبيلاً في التّلفّظ مغايرة. ولذلك حظيت الرّواية الواصفة لديه بعناية كبرى. فهي تسبق النّصّ المنتَج إذ تعد بصدوره ورغبة النّاس في قراءته (ص 28؛ 93؛ 108). وتلحق بالنّصّ عندما يتصدّى له قارئ وهميٌّ بالمحاسبة والتّقريع أو عندما يدافع النّصّ عن نفسه (ص 65-66؛ 140؛ 159). وقد ترد قاطعةً حبل السّرد فتعدّل من كيفيّة التّواصل (ص 138).

وينهض بهذه الرّواية الواصفة أطرافٌ هي الرّاوي أوّلاً يلحّ على أهمّيّة القصّ أو يفسّر أو يتفاوض مع الشّخصيّة أو يشرح في الهامش المغلق من المفردات (ص 25؛ 32؛ 50؛ 82؛ 144؛ 150) وهي الشّخصيّة تنقد أخرى ثانياً (ص 184).

ولهذه الرّواية الواصفة وظائف تؤدّيها. فهي تنقد نفسَها شأن الرّاوي الواصف يوجّه الخطاب إلى المرويّ له المخاطَب ليلومه على أنّه «يروي حكايات قد يراها بعضهم ترّهات وأخيلة اصطنعها رجلٌ نخره الخواء»[32]. وقد يلومه أيضاً لإغراقه في الخيال والمناورة السّرديّة (ص 140). وقد يؤنّبه لتفكيره في إنهاء الرّواية إذ «لا

قيمة للكتابة إذا لم تكن مفتوحة على الدّوام» (ص 52). كلّ هذا يجعل الرّاوي يراقب نفسه فلا يدعها على هواها (ص 68). وهي أخيراً تنبّه المرويّ له المخاطَبَ على ضرورة الصّدق في ما يروي وفتح العينيْن على عجائب الدّنيا وغرائبها (ص ص 190-191).

والرّواية الواصفة بهذا الحضور وبهذه الوظائف قد تطول وقد تقصر. فقد تكون عبارة عابرة (ص 68؛ 147) وقد تتّخذ حيّزاً خطابيًّا ممتدًّا (ص ص 190-191). وهذه الخصائص جميعُها تستهدف في نهاية الأمر تشكيكاً في أنّ ما تقوله الرّواية على أنّه القول الفصل ليس سوى تخمين ووجهة نظر فضلاً عن أنّ ما تعمد إليه من وسائل تبرهن بها على أنّها تقدّم الحقيقة لا يبدو كذلك. ومن شأن هذا كلّه تضخّم الخطاب على الخطاب. فتعليق الرّاوي على راوٍ آخر ونقد الشّخصيّة الشّخصيّةَ وشرح الرّاوي ما يراه جديراً بالشّرح عوامل بها يتضخم الخطاب غيرُ القصصيّ ليحلّ محلّه الخطابُ الواصف.

وفي هذا كلّه حضورٌ للمتلفّظ يبدي وجهة نظره في الواقع المحيط به وفي الفنّ الذي يمارسه وفي العالم الممكن الذي ينتظره.

على سبيل الخاتمة

فرضت **الكرنفال**، هكذا، بتعدّد حكاياتها ووقوفها على ماضٍ جميل ولّى أن يُنظَر إليها من زاوية النّوع الأدبيّ. فإذا هي تغري بانتمائها إلى جنس السّيرة الذّاتيّة بضمير المخاطَب. ولكنّها لم تقدر على إخفاء حقيقتها روايةً. ولهذا الانتماء الأجناسيّ مظهران. فالرّواية أوّلاً تعرض سير شخصيّات لهم بمدينة قابس وبالمرويّ له الحكائيّ صلة. وهي، إذ تروي سيراً، تربط بين إحداها والأخريات فلا تنافر بل اتّساق. والمرجعيّ من المعروض، إذ يوهم بالواقع ويتفاعل مع التّخييليّ يصبح من جنسه. والرّواية ثانياً تسمها الحواريّة بميسمها فتتجسّد تعدّداً صوتيًّا يتّخذ الخطاب المنقول المباشر وغير المباشر أداةً لبلوغ الهدف. وإذا بالسّيريّ الذي يظهر في بنية النّصّ السّطحيّة يخلي مكانه للروائيّ أي لخطاب يستوعب الخطابات الأخرى ويهضمها في آن معاً.

ومن يدري؟ لعلّ الرّواية أن تكون تخييلاً ذاتيًّا[33] وإن أصرّت على إشارتها النّصّيّة الموازية "رواية". فبين المؤلّف والشّخصيّة الرّئيسة تطابقٌ في الاسم العلَم وإن غلب حضورُ الضّمير "أنتَ". فالمعطيات المرجعيّة المشار إليها في الرّواية قد لا تبلغ درجة من المرجعيّة تنفي عنها كلّ صبغة تخييليّة. وهذه الصّبغة نفسُها هي التي أهّلت الأثر ليضحي رواية يكون فيها المتكلّم إيديولوجيًّا يعبّر عن وجهة نظر تضيق بالرّاهن المتهافت وتأمل في إعادة ماضٍ جميل افتُقِد.

المصادر والمراجع

المصدر

الباردي، محمّد، **الكرنفال**، تونس، دار سحر للنّشر، 2003.

المراجع

ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، بيروت، دار الجيل ودار لسان العرب، 1988.

DUCROT, OSWALD, *Le Dire et le Dit*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984

Larousse Illustré, 1996,

RIVARA, RENE, *La Langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000.

ROUSSET, JEAN, « La question du narrataire », in *Problèmes actuels de la lecture, Colloque de Cerisy,* Paris, Clancier-Guénaud, Bibliothèque des signes, 1982

SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.

WAUGH, PATRICIA, *Metafiction: The Theory and Practice of self-conscious Fiction,* London and New York, Methuen, 1984.

الهوامش

1 حفل القوم يحفلون حفْلاً واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا. وتحفّل المجلس: كثر أهله. انظر ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، بيروت، دار الجيل ودار لسان العرب، 1988، ج 1، ص 675.

2 الكرنفال أصلاً هو الفترة التي تخصّص للمتع الدّنيويّة ما بين عيد الغُطاس وأربعاء الرماد لدى المسيحيّين. وهذه المتع هي الرّقص والمواكب والتّقنّع أو التّنكّر. أمّا عيد الغطاس فهو العيد الذي يحيي فيه المسيحيّون ظهور المسيح للمجوس أو للمرازبة (عظماء فارس) الذين أتوا يعبدونه يقودهم إليه نجم في السّماء. انظر Larousse Illustré, 1996, Entrées: « Carnaval », « Epiphanie », « Mage ».

3 ورغم ذلك فقد حصل أن سها الرّاوي فاستعمل "عبد الغنيّ" بدل "عبد السّتّار". انظر: **الكرنفال**، م. م.، ص 120: «وتظلّ ليلة الأحد هي اللّيلة الوحيدة التي ينتظرها عبد الغنيّ ليجالس المارشالة أمام التلفزيون».

4 يميّز جان روسّي بين صنفيْن من المرويّ له هما: المرويّ له في الملفوظ. وهو ما يدلّ عليه ضمير المخاطَب المنادى أو ضمير الغائب معرفةً «أدعو القارئ الكريم» أو نكرةً «إنّ قارئاً مّا...» والمرويّ له الحكائيّ عندما يمثّل المرسَل إليه في القصّة شخصيّةٌ مّا ويمثّل الرّاويَ شخصيّةٌ أخرى مقابلةٌ. وهو الصّنف الذي يدعوه "نظام ألف ليلة وليلة". انظر JEAN ROUSSET, « La question du narrataire », in *Problèmes actuels de la lecture*, Colloque de Cerisy, Paris, Clancier-Guénaud, Bibliothèque des signes, 1982, pp. 23-31.

5 **الكرنفال**، م. م.، ص 157. سنذكر رقم الصّفحة لاحقاً في المتن بين قوسين، اللهمّ إلاّ إذا دعت الضّرورة إلى غير ذلك.

6 RENE RIVARA, *La Langue du récit, Introduction à la narratologie*

énonciative, Paris, L'Harmattan, 2000, p.54.

7 «ها أنت أيضاً تتحدّث عن نفسك، تقصّ حياتك»، **الكرنفال**، م. م.، ص 85.

8 «ولكنّكم كنتم تشكّون في أنّه [معلّمكم] كان يدفع لأبي سليم ثمن ما يأخذه من المتجر»، م. ن.، ص 15.

9 «تدرك أنت الآن الوضعيّة وتحاول تفسيرها»، م. ن.، ص 14.

10 «تفهم الآن حزنها [ريم]»، م. ن.، ص 38.

11 الفصل 5: عندما يغيب الرّاوي، ص 50؛ والفصل 6: الرائي، ص 62.

12 OSWALD DUCROT, *Le Dire et le Dit*, Paris, éd. Minuit, 1984, p. 199.

13 يبيّن جان ماري شافّير أنّ ظواهر أساسيّة ثلاثاً تنهض، في مستوى التّلفّظ، بدور في التّمييز بين الأجناس [الأدبيّة] هي وضع المتلفّظ أي منتج الملفوظ ووضع العمل التّلفّظيّ وجهات التّلفّظ. وفي ما يتعلّق بوضع المتلفّظ يذهب إلى أنّ من يقوم به عادةً هو متلفّظ فعليٌّ. ولهذا المتلفّظ الفعليّ الحريّة في أن يحيل التّلفّظَ أو ألاّ يحيله إلى متلفّظ ثانٍ. وهذا المتلفّظ الثّاني يكون إمّا تخييليّاً أي من ابتداع المؤلّف وإمّا مصطنعاً أي متماهياً مع شخص وُجِد أو يوجَد فعليّاً. انظر

JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989, p. 83.

14 «وها أنت الآن تصوغ الحوار الذي دار بينهما[الحاج موسى والمقعَد] »، **الكرنفال**، ص 59.

15 «قالت [خالتك]: «ماتت [أمّك] قبل أن تفرح بك، قلتُ لها: زوّجيه يا أختي ولا تتركيه للغربة والوحشة ولكن لم تفهمني»، م. ن.، ص 173. وانظر للمقارنة، ص 41.

16 ينبّه رنيه ريفارا للغنى الذي يوجَد في مفهوم التّعدّد الصّوتيّ فيقول: «إنّ ثمّة تمييزاً بين التّعدّد الصّوتيّ الدّقيق، وهو الظّاهرة اللّسانيّة التي تظهر خصوصاً في الخطاب المنقول وبين التّعدّد الصّوتيّ في معناه الواسع وهو المفيد أنّ كلّ خطاب يستلزم، بشكل أو بآخر، إحالةً على خطاب الآخر». انظر RENE RIVARA, *La Langue du récit*, *op. cit.*, p. 137, Note 22.

17 «ترى الآن الجنديّ في الرّكن الأيمن يحتسي قهوته، قال الفتى وهو يجمع جرائده [...] ولكنّ النّاس يقولون [...] وعندئذ يضع مرّة أخرى جرائده على الطاولة...»، **الكرنفال**، م. م.، ص ص 23-24.

18 انظر مثلاً، ص 63: «ذهل الموظّف الكبير لأنّه كان يتخيّل كلّ شيء إلاّ أن يرى مديره عارياً يركب إحدى الموظّفات المحصنات في المكتب الوظيفيّ وسرعان ما أدار قرص الهاتف وبدأت التّحقيقات. عندما دخلتَ المقهى كان الخبر منتشراً...». أين يقف الكلام على الفضيحة وأين يبدأ الكلام على الأنت؟ يبدو الأمر عسيراً لأنّ السّرد يتمّ في الحالتين بضمير الغائب. ولكنّ الضّميرين في الواقع مختلفان.

19 «لم تكن تستمع إليه [ماجد] بعدما روى حكاية الجثّة»، م. ن.، ص 119.

20 «عندما أعثر على قضيّة مثل هذه أحدّد للمرأة موعداً مع الأستاذ الذي يعشق النساء (لم يذكر [ماجدٌ] هذه العبارة فهو لا يريد أن يسيء إلى أستاذه الكبير)»، م. ن.، ص. ن.

21 انظر الصفحات 58 حيث الحاج موسى هو الذي يروي و106 حيث ماجد بائع الجرائد

هو الذي يقصّ و134 حيث مونيكا هي التي تحكي.

22 «يا سيّدي الحاج موسى الحدّاد مقبلٌ على زواج جديد هكذا يقولون ويمضي هو أيضاً ويتركك تجمع الأخبار المتناثرة لأنّك يجب أن تجد نهاية لحكاية موسى الحدّاد والحكاية لا تكون حكاية إذا انتهت بلا نهاية»، م. ن.، ص 59.

23 «قلتَ كنتَ مع أبيك لكنّ الأحداث جعلتكما تفترقان»؛ «قلتَ تريد المادام»، **الكرنفال**، م. م.، ص 87.

24 «رضيعها [فتيحة] يغطّ في نومه وتنظر في المرآة: أيُعقَل أن يطلّقها [زوجُها] ويتركها مع رضيعها ويمضي ويمضي [هكذا] وهذا الجسد الممتلئ»، م. ن.، ص 176.

25 «يقوم ثراء المصادر الأدبيّة المنطوية على الخطاب غير المباشر الحرّ أو المونولوج المسرّد على ثلاث خصائص لسانيّة: الأولى هي غياب أيّ قطيعة تلفّظيّة يتسبّب فيها بروز ملفوظ في القصّة يرد خطاباً منقولاً. وثانية الخصائص هي الغموض التّلفّظيّ. وآخرتها هي انتفاء الصّلة المعلنة بين الشّخصيّة وخطابها». انظر

RENE RIVARA, *La Langue du récit*, *op. cit.*, pp. 215-217.

26 «إذا ميّزت القطائع التّلفّظيّة الخطابَ المنقولَ ذا الشّاهد فإنّ الحفاظ على الاتّساق التّلفّظيّ بالمقابل هو الخصيصة الأساسيّة لنمطي الخطاب غير المباشر أي الخطاب غير المباشر الكلاسيكيّ والخطاب غير المباشر الحرّ» انظر. *Ibid.*, p. 101.

27 تقتضي وجهة النظر مكوّنيْن: الأوّل معرفيٌّ. ويهمّ التّموقع في الفضاء والمسافةَ والكفاءةَ المعرفيّة للمتلفظ. والثّاني ذاتيٌّ نفسيٌّ. ويُعنى بكيفيّة نظر المتلفّظ. ويتعلّق الأمر، في هذه الحالة، بأحكام القيمة التي يلقيها هذا المتلفّظ أو بالآراء التي يحملها كما يتعلّق بالانطباعات التي يسوقها سواءٌ اتّصلت بالأوضاع أو بالشّخصيّات. ويكثر، في هذا الصّدد، مفرداتٌ من قبيل "تقويميّ" و"عاطفيّ". انظر RENE RIVARA, *La Langue du récit*, *op. cit.*, pp. 177-178.

28 انظر OSWALD DUCROT, *Le Dire et le Dit*, *op. cit.*, p.208.

29 يقول الرّاوي في إطار حديثه عن استقاء البنات الماء من الحنفيّة: «تلك تقاليد الحيّ وقد أدركتها وأنتَ طفلٌ صغير»، **الكرنفال**، م. م.، ص 170.

30 يقول الرّاوي أيضاً: «قلتَ: «أريد أن أكتب عنك [ماجد] وعنّي وعن الأشياء الجميلة التي أراها تندحر أمامي ولا أستطيع أن أمسك بها»»، **الكرنفال**، م. م.، ص 187.

31 تعنون باتريسيا وُوو كتابها بالرواية الواصفة: وعي الرواية بذاتها بين النّظريّة والتطبيق. انظر PATRICIA WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of self-conscious Fiction*, London and New York, Methuen, 1984.

32 **الكرنفال**، م. م.، ص 153.

33 التّخييل الذّاتيّ عملٌ أدبيٌّ يختلق بوساطته مؤلّف مّا لنفسه شخصيّةً ووجوداً ويظلّ محافظاً في الوقت نفسه على هويّته الحقيقيّة. انظر محمّد آيت ميهوب، مدخل تخييل ذاتيّ، ضمن **معجم السرديّات**، إشراف محمّد القاضي، الرّابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلّين، ط 1، 2010، ص ص 78-79.