الراوي في رواية العلجية ملامحه ودلالته على فضاء التجربة

د. خالد بن أحمد الرفاعي

أستاذ الأدب المساعد، كلية اللغة العربية، قسم الأدب

جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

مستخلص. يدرس هذا البحث الراوي في رواية العلجية (صالح بن الهادي رمضان: 2018م)؛ بهدف الاستدلال به على فضاء التجربة الذي تشكلت فيه الرواية، والتعرف على طبيعته، وأبرز مكوناته، والعلاقة بينها، وأثرها في الكتابة الروائية من الجانبين: الفكري والجمالي.

وقد وقع الاختيار على هذه الرواية؛ لكونها تمثل مع روايتين سابقتين للروائي نفسه حالةً شبه خاصة في السياق الروائي العربي؛ إذ صدرت الروايات الثلاث في مرحلة متأخرة من عمر الروائي، وفي مدة زمنية ضيقة لا تتجاوز أربع سنوات (2015 - 2018م)، وارتبطت ببيئة واحدة (هي البيئة التونسية)، وبمرحلة محددة من تاريخ تونس. وكل ما سبق يجعل منها تجربة مناسبة لطرح الأسئلة المتعلقة بفضاء التجربة.

ومن خلال الاستدلال بالراوي على فضاء التجربة يسعى البحث إلى اختبار الطاقة الكامنة في بعض عناصر القص، والنظر في مدى قدرتها على الكشف عن مناطق خارج حدود النص، تسهم في توسيع أفق تفاعلنا معه، وفي إغناء معرفتنا بالتجربة الروائية العربية بوجه عام.

المقدمة

حالة شبه خاصة في السياق الروائي العربي؛ إذا ما

نظرنا إلى الآتي:

- 1- صدور الروايات الثلاث في مرحلة متأخرة من عمر الروائي (عقده السابع)⁽¹⁾، وهذا يخالف الخط

تمثل رواية "العلجية" 2018م للروائي التونسي صالح بن الهادي رمضان - مع روايتيه السابقتين: "أم الحسن" 2015 و"أرق النار وقلق الماء" 2017م -

(1) ولد الروائي صالح بن الهادي رمضان في السادس عشر من شهر أكتوبر عام 1952م وأصدر أولى رواياته في عام 2015م وهو في الثالثة والستين من عمره، ولم يكن له قبلها نتاج أدبي.

من شك في أن الحفر الروائي المتتابع في عالم محدّد، يصعب عملية الكتابة الروائية، ويجعلها بحاجة ملحّة إلى فضاء تجربة من نوع خاص، وإلى مدى زمني كتابي كبير، قادر على استيعاب الحركة الطويلة للسرد في إطار زمني ومكاني محدود.

هذه الحالة تفتح الباب لأسئلة متعدّدة، أهمّها - من وجهة نظري - ما يتعلق بفضاء التجربة الذي تشكلت فيه هذه الروايات: ما نوعه؟ ما أبرز مكوّناته؟ وما أثره في الكتابة الروائية من حيث عمقها الفكري وامتيازها الجمالي؟

ولا سبيل إلى الإجابة عن هذه الأسئلة إلا بدخول فضاء التجربة من إحدى بوابات النص، ومحاولة تمثّله من خلال حركة أحد عناصر الخطاب القصصي، أو لنقل: أكثرها قدرة على النهوض بهذا الدور.

من هنا جاء اختيار الراوي ليكون العنصر الكاشف لفضاء التجربة الخاص برواية العليّة، فمن جهة الأسبقية أو الأولوية يُعدّ الراوي سابقاً لجميع عناصر الخطاب القصصي، ومن جهة الوظيفة يفوق الدور الذي ينهض به جميع الأدوار التي تنهض بها العناصر الأخرى⁽⁴⁾، ولعل هذا ما قصده تزيّفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) في إشارته إلى أن الراوي "هو الذي يجسّد المبادئ التي ينطلق منها

العام لزمن الكتابة أو (زمن الكتابة الفعلي)⁽¹⁾ في الرواية العربية، الذي يميل في الغالب - ولا سيما مع بدايات الألفية الثالثة - إلى الروائي الشاب على حساب الروائي الستيني أو السبعيني، خاصة إذا لم يكن للأخير سابق تجربة في كتابة الرواية أو في الإنتاج الأدبي بوجه عام. وهذا معطى مهم؛ لأن الرواية - أي رواية - متأثرة لا محالة بزمن كتابتها، ومن وجوه تأثيرها تلك العلاقة الوثيقة بين خصائص الكتابة والفلسفة الجمالية للمؤلف⁽²⁾، وبينها وبين رؤيته للحياة بوجه عام.

2- صدور الروايات الثلاث في مدة زمنية ضيقة (لا تتجاوز أربع سنوات 2015 - 2018م)، وهذا - حين يُقرّن بالسابق - يخالف المعتاد في كثير من التجارب الروائية العربية، التي نجد فيها فاصلاً زمنياً من متوسط إلى طويل بين كلّ رواية وأخرى، وبين الروائيتين: الأولى والثانية بوجه خاص⁽³⁾.

3- وتزداد أهمية هذه الحالة بمجيء الروايات الثلاث في حجم كبير نسبياً (متوسط صفحاته 450 صفحة تقريباً)، وارتباطها ببيئة واحدة هي البيئة التونسية، ودورانها على مرحلة مهمة من تاريخ تونس، هي مرحلة الاستقلال بما اشتملت عليه من منعطفات وتداعيات ثقافية وسياسية واقتصادية واجتماعية، وما

الثانية والثالثة: "مثل صيف لن يتكرر: 1999م". فنحن إذن أمام تجربة روائية بدأت في منتصف العمر تقريباً وليس في مرحلة متأخرة منه، وجاءت رواياتها الثلاث الأولى في مدى زمني واسع يتجاوز عشر سنوات، وهذا يجعلها قريبة إلى حد ما من الحالة العامة للتجربة الروائية العربية، ويبرز معنى الخصوصية التي يربطها هذا البحث بتجربة ابن رمضان.

(4) انظر: المرجع السابق، ص 195.

(1) هو أحد مستويات زمن الكتابة، ويتصل بالزمن الذي أُنتج فيه النص (انظر: القاضي وآخرون، 2010م)، معجم السرديات، ط1، تونس، دار محمد علي للنشر، ص 237.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 237.

(3) يمكن أن نضرب هنا مثلاً بالروائي المغربي محمد بزّادة، فقد أصدر روايته الأولى: "العبة النسيان: 1987م" وهو في التاسعة والأربعين من عمره، لكننا نجد فاصلاً زمنياً من سبع سنوات بين هذه الرواية وروايته الثانية: "الصوء الهارب: 1994م"، ثم فاصلاً من خمس سنوات بين

2- التعرف على مستوى تأثير فضاء التجربة في الكتابة الروائية: أساليبها ومستوى معالجتها.

3- اختبار الطاقة الكامنة في بعض عناصر القص (الراوي مثلاً)، ومدى قدرتها على الكشف عن مناطق خارج حدود النص، تسهم في توسيع أفق تفاعلنا معه، وفي إغناء معرفتنا بالتجربة الروائية العربية بوجه عام. ولتحقيق هذه الأهداف جاء البحث في قسمين:

الأول: عن ملامح الراوي في رواية العليجية، ويهدف إلى تمثّل الراوي في سمات أو ملامح مادية ومعنوية محددة، وتندرج تحته ثلاثة مباحث، هي: الراوي وبداية الرواية، الراوي: شكله السردي ومستواه الصوتي، المسافة بين الراوي والمروي.

والثاني: عن دلالة هذه الملامح على فضاء التجربة، من خلال ربط الملامح الرئيسية بالمكونات التي تناسبها في الفضاء، وتندرج تحت هذا القسم ثلاثة مباحث، هي: الوعي بالسرد، والمكوّن الثقافي، والتجربة الخاصة

وقد ناسب أن يكون المنهج الإنشائي هو المنهج المختار لهذه الدراسة، وتحديدًا جملة الجهود التي مثلها أعلام السرديات في المباحث المتصلة بالراوي، وفي مباحث أخرى كالزمن والشخصية.

إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوّره للنفسية، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي، ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية⁽¹⁾، أي: إنه مالكٌ لسمة الهيمنة، التي يصعب معها - كما تقول يمني العيد - "وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر"⁽²⁾، ومثل هذا الوضع يجعلنا أمام عنصر يتمتع بطاقة أبعد من حدود النص، يمكن استثمارها في مقارنة مكونات التجربة الروائية وطرائق اشتغالها.

لقد حظي الراوي - بوصفه أحد عناصر الخطاب القصصي - باهتمام نقدي واسع، أسهم في تعميق قيمته وإثراء تلقيه، لكنّ أغلب هذا الاهتمام التزم - تنظيراً وتطبيقاً - بموقع الراوي من النصّ السردى، فوقف اهتمامه على أنماطه داخل النصّ، وأشكال تجليه، ووظائفه، وعلاقاته بالعناصر السردية الأخرى، ولم يستثمر الطاقة التي يتمتع بها في إضاءة مناطق مهمة في فضاء التجربة السردية، والكشف عن جوانب ذات أبعاد فكرية وثقافية وجمالية متصلة بها، وهو ما يسعى إليه هذا البحث.

يهدف هذا البحث - إذن - إلى:

1- التعرف على فضاء التجربة الخاص برواية العليجية: مكوناته الرئيسية، والعلاقة بينها، وأثره في ولادة هذه الحالة الخاصة في المدونة الروائية العربية.

(2) العيد، يمني، (2010م)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط3، بيروت، دار الفارابي، ص175.

(1) تودورف، تزيقتان، (1987م)، الشعرية، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ص56.

القسم الأول

ملاحم الراوي في رواية العلجية

يتردد الراوي في النصوص السردية بين الظهور والخفاء، ويميز عبدالرحيم الكردي بين الاثنين بأن الراوي الظاهر يتجلى في النص بوصفه ذاتاً وموقعاً ورؤية، من خلال كمّ العلامات الدالة على صورته وصوته ولهجته، في حين يعرف غير الظاهر بوصفه موقعاً ورؤية فقط، بسبب خلق النص من العلامات الدالة على ذاته⁽¹⁾.

والحقيقة أن غياب العلامات الدالة يمكن أن يُعتمّ ملاحم الراوي، لكنه لا يذهب بعيداً إلى حد تغيب ذاته أو الحيلولة دون ظهورها؛ لسبب مهم، هو أنّ الراوي فاعلٌ رئيس في جميع صوره وأنماطه، وانتقاله من الظهور إلى الخفاء يغيّر في شكل هذه الفاعلية لكنه لا يؤثر في درجتها، ولا في قدرتها المستمرة على مدّ المتلقي بما يساعده على كشف ذات الراوي أو ملاحمه، حتى لو لم يقدّم هو بإعلانها في حدود ما يروي، وحتى لو سعى هو إلى طمسها ومصادرة ما يدلّ عليها.

إنها ذاتٌ ترتبط وجودها المتخيل بوجود النص نفسه، وهي على هذا الأساس متسمة بالظهور المستمر، إما من خلال أقوال الراوي عن نفسه (الإعلان)، وإما من خلال تجسّده للمتلقي بفضل "ما يتركه ضرورةً من بصماتٍ في الخطاب القصصي، ومن هذه البصمات موقعه الزمني من الأحداث التي يروي، ودرجة علمه

بها، وتشكيله الخاص للغة، وما يلجأ إليه من طرائق لاستعادة أقوال الشخصيات... وعلاقته بالحكاية المروية، ومنها أخيراً ما ينهض به من وظائف⁽²⁾. فجميع هذه المواد - وغيرها - تتراكم لتجلى للقارئ ملاحم الراوي، التي لا تقل أهمية وخطورة - في بعض التجارب - عن الشخصيات التي تتحرك على مسرح الأحداث، بل ربما تفوقها إذا ما نظرنا إلى النص من زاوية المتلقي وإنتاج المعنى.

ولقد خصّصتُ هذا القسم لرصد ملاحم الراوي في رواية العلجية؛ للحاجة إلى الراوي بما هو ذات في التعرف على فضاء التجربة، أو الفضاء الذي يعتمد عليه المؤلف في تشكيل عناصر خطابه القصصي والتعبير عن رؤيته، ونظراً إلى أن الراوي في هذه الرواية لم يعلن ذاته، ولم يكشف عن جوانب تتعلق بها، فسأحاول تشكيل أهمّ ملاحمه من تتبع الإشارات الدالة عليه في بداية الرواية، ثم متابعه نشاطه السردية، المتمثل في شكله السردية ومستواه الصوتي على امتداد الرواية، ثم رصد المسافة التي تفصله عما يروي، أو المسافة بينه وبين عالم الحكاية.

المبحث الأول

الراوي وبداية الرواية

تأخذ بداية الرواية أهميتها من جهتين: **أولاهما: جهة المتلقي**، ويفسّر أحدهم هذه الأهمية باحتلال البداية "مكاناً إستراتيجياً في النص، يحدّد

(2) القاضي (وآخرون): معجم السرديات، ص 195.

(1) انظر: الكردي، عبدالرحيم، (2006م)، الراوي والنص القصصي، ط1، القاهرة، مكتبة الآداب، ص 88.

- الفصل الأول من الرواية؛ إذ لا يمكن أن تخرج البداية من حدوده، وإلا عُدَّ هذا عيباً في الرواية، وإن كان بعض الباحثين يرتضون مدها إلى ما بعد الفصل الأول⁽⁶⁾.

- النقطة التي انطلق منها حاضر السرد، ونقصد بحاضر السرد النقطة التي اختارها الراوي لبدأ منها عملية السرد، وينطلق منها باتجاه متصاعد⁽⁷⁾.

- النقطة التي انتهت بها أول وحدة مروية⁽⁸⁾، وفي الغالب لا تبلغ البداية هذه النقطة إلا بعد أن تتحدّد المعالم الرئيسية للرواية، التي ستتّظم لاحقاً عملية القراءة.

واجتماع هذه المحدّدات يتطلب - في كثير من الروايات - مساحة واسعة قد تستغرق الفصل الأول كله، وقد تستغرق جزءاً منه، لكن من النادر أن تتجاوزها، وهذا ما نجده في رواية العليجية؛ فقد استغرقت البداية فيها الفصل الأول كاملاً⁽⁹⁾، وجاءت مكونة من جزأين:

الجزء الأول: قصير (في صفحتين تقريباً)، وكانت كلمته الأولى منطلقاً لبداية الحاضر السرد:

"حانت منها التفاتة إلى الطريق فرأت ظلها في ظل الحافلة، ظلّاً يحمله آخر، ظلين يتسللان من بعيد، مسرعين هاربين

طريقة القراءة، ويوازن بين مهمتين متنافستين: المعرفة والتشويق"⁽¹⁾.

وثانيتهما: جهة المنشئ؛ لكونها مسرحاً لمحاولاته الأولى الرامية إلى ترتيب عناصر السرد ترتيباً يوازن بين هذين الأمرين⁽²⁾.

تبعاً لذلك يمكن أن نعدّ البداية أهمّ المواضيع المساعدة على اكتشاف الراوي؛ فهو المكوّن الرئيس لها والفاعل الأهمّ فيها⁽³⁾، وظهوره من خلالها يمثّل ظهوره الأول في النصّ، وكثيراً ما يحمل الظهور الأول أحد أو أهمّ ملامحه الرئيسية التي سيكون لها الأثر الأكبر في نشاطه السردية؛ خاصة إذا استحضرنّا أن الوظيفة الأهمّ للبداية تتمثّل في استدراج القارئ وإغرائه⁽⁴⁾.

1- حدّ البداية في رواية العليجية

استعرض أحمد العدوان في كتابه: "بداية النصّ الروائي" عدداً من التصورات النقدية في مجال تحديد البداية⁽⁵⁾، وقد لاحظت أنّ هذه التصورات محكومة بعاملين، الأول: النصّ الروائي نفسه الذي يُظهر أو يُعوّم بدايته بقصد أو بدون قصد، والثاني: الآلية التي يختارها القارئ ويعوّل عليها في تحديد البداية.

وبالجمع بين عناصر هذه التصورات، يمكن أن تتحدّد بداية الرواية بالآتي:

(1) الزيتوني، لطيف، (2002م)، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ص32، وانظر: لنجو، أندري دي، (ديسمبر: 1999م)، في إنشائية الفواتح النصية، ت.سعاد بن إدريس، مجلة نوافذ، ع10، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ص41، وانظر: القاضي (وآخرون)، معجم السرديات، ص302.

(2) المرجع السابق، ص33.

(3) انظر: لنجو، في إنشائية الفواتح النصية، ص35 - 36.

(4) انظر: القاضي (وآخرون)، معجم السرديات، ص304.

(5) انظر: العدوان، أحمد، (2011م)، بداية النصّ الروائي: مقارنة لآليات تشكيل الدلالة، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص37 - 45.

(6) انظر: المرجع السابق، ص39.

(7) انظر: القصاروي، مها، (2004م)، الزمن في الرواية العربية، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص129. ويطلق بعضهم على هذه النقطة: (بداية الزمن القصصي)، و(بداية المجال الزمني للقصّة).

(8) انظر: القاضي (وآخرون)، معجم السرديات، ص303.

(9) انظر: ابن رمضان صالح، (2018)، العليجية، ط1، تونس، الدار المتوسطة للنشر، ص5 - 16.

فريدة وأولادها بمعية العجوز العاملة في المحطة إلى مبنى الوكالة، حيث استقرت ليلتها الأولى هناك.

- الزمن: ثاني أيام شهر أكتوبر عام 1960م. ولم تغلق تدفق هذا الجزء إلا نهاية الفصل، بوصول فريدة وأولادها إلى مبنى (الوكالة)، وحصولهم على غرفة مؤقتة فيها⁽¹⁾.

بهذا التحديد نكون قد أمسكنا ببداية الرواية، وتعرفنا فيها على حاضر السرد، وعلى المعالم الأولية التي تمكّنا من التفاعل والتساؤل، وتكوين أفق انتظارٍ بدرجةٍ ما.

2- حركة الراوي في البداية

خلت البداية في رواية العليجية من أي محاولة للإعلان عن الراوي، أو الكشف عن علاقة تربطه بالحكاية وعالمها، لكنها شقّت - بشكلٍ ضمني - عن راوٍ واسع المعرفة فيما يروي، وهذه واحدة من أهم السمات الكاشفة لذات الراوي - كما سنرى -.

ظهرت سعة معرفة الراوي بالحكاية وعالمها من خلال النقطة التي اختارها لبدء نشاطه السردية، وهي رحلة (فريدة) وأولادها الستة من بلدة الرحيلة إلى مغرب القمر هرباً من زوجها، والرحلة - أي رحلة - تعني السير والانتقال⁽²⁾، وهي مظنة عبور الزمان والمكان، والانفتاح على أحداث متوقعة ومفاجئة، والبدء بها يحمل في طياته إعلاناً ضمناً عن راوٍ مستعد للسير بموازاتها، والتفاعل مع سماتها، والتنقل مثلها بين الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات، وهذا ما

بين أشجار الكينا المغروسة على حافتي الطريق المؤدية إلى مغرب القمر" (ص5).

وقد سيطر الوصف على هذا الجزء، مع استرجاع خارجي قصير واستباق، وتشكلت فيه بعض المعالم الرئيسة للرواية:

- الشخصية الرئيسة مع إضاءة بعض أبعادها (الجسدي أولاً، ثم النفسي والاجتماعي).
- الحدث: هرب فريدة بأولادها من زوجها لسود/ بلدة الرحيلة.
- المكان: في الطريق بين مدينتي الرحيلة ومغرب القمر.

وانتهى هذا الجزء بتوقف الحافلة في محطة مغرب القمر.

الجزء الثاني: طویل (في عشر صفحات)، ومهمته استكمال بداية الحقل السردية، نقرأ منه:

"تجيب وعلى ذراعه وحيدة، عبدالستار، عادل، هاجر، ونوارة. نزلت فريدة من حافلة شركة الساحل في محطة مغرب القمر في الساعة الرابعة عصراً ثاني شهر أكتوبر 1960..." (ص6).

وفي هذا الجزء استُكملت المعالم الرئيسة، وهي:

- الشخصية: (الشخصية الرئيسة فريدة، وشخصيات أخرى يغلب على القارئ - ابتداءً - أنها شخصيات ثانوية).

- المكان: (محطة مغرب القمر)، وقد تأطر المكان هنا بوصف المحطة، والطريق الذي سلكته

(2) ابن منظور، محمد بن مكرم، (1414هـ)، لسان العرب، ط3، بيروت، دار صادر، مج11، ص277 وما بعدها.

(1) انظر: المصدر السابق، ص16.

أكدته الأسطر الأولى من البداية، التي لم تكشف عن شيء كما كشفت عن قدرة هذا الراوي على تقديم رواية مثقلة بالتفاصيل؛ فحين افتتح الحاضر السرد لروايته بقوله:

"حانت منها التفاتة إلى الطريق، فرأت ظلها في ظل الحافلة، ظلّاً يحمله آخر، ظلين يتسللان من بعيد، مسرعين هاربين بين أشجار الكينا المغروسة على حافتي الطريق المؤدية إلى مغرب القمر" (ص5).

أوقف تمّد الخط الرئيس للسرد، أو لنقل انفصل عنه، وأخذ يمارس رحلته هو منفرداً في فضاء ما سيروي، متنقلاً بخفة استعراضية بين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين أمكنة ينتمي بعضها إلى ما قبل الرحلة وبعضها الآخر إلى ما بعدها، وبين شخصيات بعضها على صلة بفريدة (قبل الرحلة ومعها) وبعضها الآخر سيكون كذلك في مستقبل الرواية - على النحو الذي يوثّقه **الجدول (1)** -:

العنصر	الحاضر	الماضي	المستقبل
1 الزمن	"شعرت بأنها هاربة في فضاء مفتوح..." (ص5).	<u>استرجاع خارجي:</u> "قد يكون ظلها كظل ذلك السارق الذي تسلل إلى بيتهم منذ سنين..." (ص5)	<u>استباق:</u> "وستتذكر أيضاً هذا الظل الهارب حين تشاهد بعد أعوام الممثل الأمريكي دليفد جونس في دور ريشارد كيمبل في التلفزيون وفي المسلسل البوليسي الهارب، ويفسر لها أبنائها أحداثه" (ص6).
2 المكان	الرحلة - الطريق	بلدة الرحيلة وتفرعت منها أمكنة متعددة (ساحة السوق، سطح الفناء، الساحة الكبرى).	المنتقل إليه
3 الشخصيات	المرتبطة بالرحلة	المنتمية إلى ما قبل الرحلة	المنتمية إلى ما بعد الرحلة
	فريدة وأولادها الستة.	المشخصاتي سعدون الإسكندري، شقيق فريدة، أحد شعراء الرحيلة الشعبيين، زوجها لسود.	العجوز العاملة في المحطة، عامل الوكالة.

الجدول (1)

حومة الجامع، أجره لها الحاج الهذيلي من أحد أقربائه بأجرة متواضعة) (ص49).

- البيت الكبير المملوك (ظهر هذا البيت بعد سنة من إقامتها في القيروان؛ إذ حصلت على مسكن شعبي بحي سحنون بدعم من سليم وكان وعدّها بذلك في لقاءهما الأول، وهو مسكن مملوك وجديد، وتكفل الحاج الهذيلي بتأثيثه، وحصلت مع انتقالها إليه على بطاقة تضامن اجتماعي) (ص55).

- البيت الواسع (ظهر هذا البيت حين انتقلت بناء على طلب الحاج الهذيلي للعمل في مقام سيدي الصربي، وقد ترتب على هذا الانتقال حصولها على بيت واسع ونظيف، حصل فيه كل واحد من أولادها على سرير خشبي وقسم من دولاب كبير، وقد تمتعت فيه بخدمة الكهرياء، واستفادت من أجرة بيتها السابق في حي سحنون) (ص87).

نلاحظ هنا أن صورة البيت مرتبطة بما يتحقق لفريدة وأولادها من الأمن والاستقرار في هذه الرحلة؛ لذلك شهدنا تعدّداً في البيوت، وتنوعاً في وضعها وصورتها (من المؤقت إلى المستقر، ومن الضيق إلى الواسع، ومن القديم إلى الجديد، ومن المؤجر إلى المملوك)، وهذا يعني أن البيت جزء ثابت في النشاط الوصفي للراوي، وغايته منه تمثيل حالة فريدة، بما يتماهى مع المعنى الفلسفي، الذي يرى في توفر البيت تنحية لعوامل المفاجأة، وخلقاً للاستمرارية، وفي انعدامه تفتت الإنسان وضياعه، وهذا المعنى يأخذنا إلى الحركة أيضاً على مستويات متعددة⁽¹⁾.

يرصد هذا الجدول استعراض الراوي قدرته على خصوص غمار الرواية من خلال اتساع حركته في أزمنتها وأمكناتها، وبين شخصياتها المتباينة مستوى ووظيفة، وامتلاء ذاكرته بأحداث (كبرى وصغرى) قريبة من حاضر السرد وبعيدة.

إنها إذن رحلة الراوي في فضاءه الخاص وفي المروي، ومن هنا جاءت رحلة فريدة (من بعد منتصف الطريق تحديداً) لتكون بداية الحقل السردى للرواية، والإشارة الأولى الكاشفة لأهمّ ملامح الراوي، وهي سعة معرفته، وقدرته على ملاحقة تفاصيل الحكاية، والتمدد معها عمودياً وأفقيّاً في مساحة زمنية ومكانية مفتوحة. لقد ظلت رحلة فريدة المتحكّم الوحيد بالسرد بوجه عام وبحاضر السرد بوجه خاص، وجميع عناصر الحكاية والخطاب كانت تنمو وتتمدد وتتكمش متأثرة بها، نجد هذا - على سبيل المثال - في صورة البيت التي يمكن تمثيلها في الآتي:

- غياب البيت (فريدة تهجر بيت زوجها في بلدة الرحيلة، وتختار الهرب بأولادها إلى مستقبل مجهول، يغيب معه البيت تماماً) (ص5).

- البيت المؤقت (تصل فريدة بلدة مغرب القمرة، وتلجأ للسكن مؤقتاً في غرفة صغيرة بلا كهرياء، مراتبها رثة، وأغطيبتها رمادية متآكلة، تفوح منها رائحة الغبار والرطوبة) (ص16-17).

- البيت الصغير (ظهر هذا البيت بعد انتقال فريدة إلى القيروان للعمل في بيت الحاج الهذيلي، وهو بيت صغير بغرفتين ودورة مياه ومطبخ في أطراف

(1) انظر: باشلار، جاستون، (1984م) جماليات المكان، ت. غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ص38.

ولتأكيد هذا البعد نلاحظ غياب البيت من جديد حين اضطرت فريدة إلى الهرب من القيروان باتجاه مغرب القمر؛ خوفاً من مداممة زوجها لها، وفي غيابه تعبيراً عن انعدام الاستقرار، وعودة الحالة من جديد إلى درجة الصفر. هنا تدخل فريدة مغرب القمر ليلاً، وتضطرب لقضاء تلك الليلة مع أولادها في إحدى الزوايا، لتجد نفسها في الصباح داخل المعتمدية، في المكان نفسه الذي التقت فيه قبل سنتين الشاب سليم بن الحاج الهذيلي:

"جلست من جديد في البهو نفسه وفي المكان نفسه لتعيد القصة نفسها، لكنها متأكدة أنها لن تجد من هو في دماثة سليم ع وفي تفهمه لوضعها" (ص113).

ومن هنا بدأت جولة ثانية مع الحياة بتعرّفها على الحاج الضاوي وأهل بيته، وقد حصلت بمعرفته على بيت متواضع، مكوّن من ثلاث غرف صغيرة (ص125)، وهو أشبه بالكوخ منه بالبيت: "باب حديدي، ضيق قديم، يعلوه الصدا، وحائط قصير متآكل" (ص172).

واستمر البيت مؤشراً على حالة فريدة (الاجتماعية، والنفسية، والمادية)، إذ اضطرت إلى مغادرة مغرب القمر، والعودة من جديد إلى البيت المؤقت (ص280)، والبيت غير المناسب (ص282)، والبيت الصغير جداً (ص282)، لنرى في صورة البيت المتغيرة على امتداد الرواية حجم التغير الذي يطرأ عليها اجتماعياً ونفسياً.

إنني قصدت من تتبع عنصر المكان (المتمثل هنا في البيت) الإشارة إلى أن رحلة فريدة (بوصفها منطلقاً للسرد) لم تكن حدثاً في المغامرة وحسب، بل حدثاً فنياً

أيضاً، بثّ طاقة الرحلة في عناصر الحكاية وعناصر الخطاب على حدّ سواء، وجعلها كفريدة في حالة ترحّل مستمر وحركة دائمة نامية، يصدق عليها ما يصدق على الرحلة من تقدم وتأخر، واستمرارية وتعثر. وعليه يمكن القول إن رحلة فريدة لم تنته بوصولها الأول إلى مغرب القمر، بل بدأت من هناك واستمرت إلى آخر الرواية؛ لتمثل رحلة الإنسان من الاستعباد إلى الحرية، رحلة تونس من الاستعمار إلى الاستقلال، رحلة فكر الإنسان وعاطفته في عالم متغير، رحلة الحكاية والحكي، وهذا كله مظروفٌ برحلة شاقة قام بها الراوي، تطلبت منه معرفة واسعة، واحتراراً دائماً من انفلات فعل الرواية؛ لذلك نظرنا إلى بدء السرد برحلة كهذه على أنه إشارة دالة على راوٍ واسع المعرفة، غزير المعلومات، مهيم، قادر على تحمّل قيادة هذه الرحلة بجميع عناصرها الموضوعاتية والفنية، وأقل ما يمكن أن يُشار إليه من السمات هنا، سمة السعة، سعة المعرفة بالحكاية وعالمها، ومثل هذه السمات تشير إلى مدى زمني واسع يتمتع به فضاء التجربة.

المبحث الثاني

الراوي: شكله السردى ومستواه الصوتي

يعرض هذا المبحث لوضع الراوي (أو شكله السردى) من جهة، ولصوته (أو مستواه السردى) من جهة أخرى، وسأنتقل في عرض مفاهيمه من الخطأ التي قدمها سعيد يقطين في الفصل الثالث من كتابه: "تحليل الخطاب الروائي" لأمرين:

1- الراوي غير المشارك

أشرتُ - في المبحث السابق - إلى أنَّ البداية في رواية العلية لم تتضمن إعلاناً من الراوي عن نفسه، ولم تقدم أي إشارة تدل على مشاركته في الحكاية أو انتمائه إلى عالمها، وهذا يعني أننا أمام راوٍ غير مشارك، منفصل عضوياً عما يروي؛ لذلك كان ضمير الغائب هو الضمير السردى المهيمن على فعل الرواية. لكنَّ هذا الشكل انطوى على مستويين سرديين، هما:

1-1-1 الناظم الخارجي: وهو الذي يحكي من الخارج قصة غير مشارك فيها⁽³⁾. وقد سيطر هذا الصوت على المساحة الكبرى من الرواية، بداية من الظهور الأول للراوي: "حانت منها التفاتة إلى الطريق، فرأت ظلها في ظل حافلة" (ص5) إلى آخر نقطة بلغها في نشاطه السردى:

"ثم تقدمتُ إلى بركة صغيرة وسط الحديقة، وجلسْتُ القرفصاء على صفحة الماء الرقيقة، وأخذتُ تملأُ كفيها وتفرغهما وتنظر في حفنة الماء وما فيها من فقاقيع وتبتسم، وتضم شفتيها فتستديران كأنها تخاطب طفلاً صغيراً تستقدمه وتستدرجه من ماضٍ بعيد" (ص5).

وفيما بينهما استأثر هذا الصوت بالمساحة الأكبر من نشاط الراوي غير المشارك، إذ تولى:

- افتتاح فصول الرواية وإغلاقها⁽⁴⁾، وهذا يعزّز هيمنته على الوظيفة الأساسية لفعل الرواية⁽⁵⁾.

الأول: استعراضه قبل رسم هذه الخطاطة أهمَّ الجهود النقدية في المباحث ذات الصلة بالراوي⁽¹⁾.

والثاني: أن هذه الخطاطة لا تتعامل مع الراوي من جانبٍ أو جوانب محدودة، بل تدمجه في تصور كلي، قادر على استيعاب الراوي بجميع جوانب نشاطه السردى: الشكل، الصوت، الرؤية، وربما الوظيفة. وسأتوقف في هذا المبحث عند:

- الشكل السردى للراوي: يمثّله الراوي غير المشارك والراوي المشارك.

- ثم المستوى السردى: وتمثّله الأصوات المندرجة تحت كل شكل، وهو في حالة الراوي غير المشارك إما صوت خارجي (ويطلق عليه يقطين الناظم الخارجي على غرار لنقلت)⁽²⁾، وإما صوت داخلي (ويطلق عليه الناظم الداخلي)، وأما في حالة الراوي المشارك فهو - وفق الخطاطة - إما فاعل داخلي وإما فاعل ذاتي، مع انفتاح الشكلين على تنويعات صوتية أخرى.

وسأنبه في هاتين الجزئيتين على أهمّ وظائف الراوي، من خلال ربط كل وظيفة بالسياق الصوتي الذي احتضنها، ثم سأختم المبحث بجزئية حول آلية التبدلات السردية في نشاط الراوي.

تجلى نشاط الراوي في رواية العلية في شكلين سرديين:

(4) تكونت الرواية من ستة وعشرين فصلاً وقد خُتمت جميعها بصوت الناظم الخارجي، باستثناء ستة فصول خُتمت بجملة حوارية لإحدى الشخصيات (انظر: الفصول 1، 3، 6، 7، 9، 25).
(5) الوظيفة الأساسية هي الحكى/ السرد، ومنها يستمدّ الراوي علة وجوده في جميع أشكاله السردية ومستوياته الصوتية (انظر: القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص473).

(1) انظر: يقطين، سعيد، (2005م)، تحليل الخطاب الروائي، ط4، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص283 - 307.

(2) انظر: المرجع السابق، ص310.

(3) انظر: المرجع السابق، ص310.

- الوصف (والرواية غزيرة في مادتها الوصفية، وكان هذا الصوت هو الممسك بفعل الرواية في أغلبها، ولا سيما في وصف الأماكن والأشياء).

وإذن فصوت الناظم الخارجي هو المهيمن على الرواية، وهو الذي قاد خطيتها من البداية إلى النهاية، وقد ساعدت على هذا كثرة الأحداث والشخصيات، إضافة إلى مجيء الرواية في شكل رحلة مستمرة، تتطلب حضوراً واسعاً للناظم الخارجي ودوره التأطيري.

1-1-2 الناظم الداخلي: ويحدده يقطين بمن "يحكي قصة غير مشارك فيها، ولكن من خلال شخصية تظلّ بينهما مسافة"⁽¹³⁾، ويمتاز هذا الصوت من سابقه بإضفائه بعداً ذاتياً على فعل الرواية، من خلال إبراز الأثر الداخلي والانطباعات الخاصة غير المتلفظ بها أو المتحفّظ عليها، وهي في الغالب مادة انفعالية، أو لا تخلو من درجة من الانفعال باتجاه ما؛ وعادة ينحاز هذا الصوت إلى التجربة الإنسانية، بما تنطوي عليه من غموض وتعقيد⁽¹⁴⁾.

جاء هذا الصوت في رواية العليجية موازياً لصوت الناظم الخارجي في اتجاهه المتصاعد، بمعنى أنه لم يكن مرهناً في دوائر معينة كالاسترجاعات مثلاً، ولم يكن معزولاً في مساحات ضيقة من الرواية، ولم يكن مقصوراً على الشخصية الرئيسة دون غيرها، بل كان ذا فاعلية دائمة، لا تختلف عن فاعلية الصوت الخارجي المهيمن إلا في تقطّعها، ووقوعها كوحدة

- سرد الأحداث ولا سيما الكبرى منها (كحدث هرب فريدة من الرحيلة إلى مغرب القمرة⁽¹⁾)، ثم انتقالها إلى القيروان واتصالها ببيت الحاج الهذيلي⁽²⁾، ثم انتقالها إلى مقام السيد صاحب الجاه⁽³⁾، ثم عودتها إلى مغرب القمرة هرباً من القيروان واتصالها بالحاج الضاوي⁽⁴⁾، ثم خروجها من مغرب القمرة بعد وفاة الضاوي إلى سان جرمان⁽⁵⁾... إلخ، وما اتصل بهذه الأحداث أو تلاها من أحداث مفصلية، يأتي في مقدمتها تعرّفها على منجي⁽⁶⁾.

- عرض المشاهد الحوارية⁽⁷⁾ (وهي كثيرة ومتنوعة بين قصيرة وطويلة، ويتلخص دور الناظم الخارجي هنا في تقديمها، وتنظيمها، ورصد صفات الشخصيات وهي تتكلم ويتفاعل بعضها مع بعض⁽⁸⁾، وكذلك نقل الصوت بين الشخصيات، وفتح المشهد وإغلاقه).

- تقديم الشخصيات (وأغلب شخصيات الرواية قُدّمت أول الأمر بشكل مباشر من خلال الناظم الخارجي، كشخصية سليم الذي كان سبباً في انتقال فريدة إلى القيروان⁽⁹⁾، وأمه الحاجة خيرة⁽¹⁰⁾، وشخصية الحاج محمد علي الضاوي⁽¹¹⁾، وشخصية منجي⁽¹²⁾، إضافة إلى شخصيات أخرى مهمة. مع وجود أثر للناظم الداخلي في التعريف بالشخصية أو توسيع إدراك المتلقي لها).

(1) انظر: ابن رمضان، العليجية، ص 5 – 48.

(2) انظر: المصدر السابق، ص 49 – 85.

(3) انظر: المصدر السابق، ص 87 – 112.

(4) انظر: المصدر السابق، ص 113.

(5) انظر: المصدر السابق، ص 281.

(6) انظر: المصدر السابق، ص 150.

(7) أو مشهد خطاب الشخصيات – كما يعبر لنتقلت – ويُقصد به نقل خطابها بحذافيره (انظر: القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 394).

(8) انظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 319.

(9) انظر: ابن رمضان، العليجية، ص 41.

(10) انظر: المصدر السابق، ص 71.

(11) انظر: المصدر السابق، ص 121.

(12) انظر: المصدر السابق، ص 175.

(13) يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 310.

(14) انظر: الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 130.

(انظر الشكل أ).

صوتية داخلية صغرى بين صوتين خارجيين كبيرين.
وإذن فالصوت الداخلي هنا مواز للصوت الخارجي
(لأنهما بدأ معاً الرواية وانتهيا معاً في اتجاه
تصاعدي)، لكن خطيته متقطعة أولاً وتابعة ثانياً إذا
ما قورنت بخطية الصوت الخارجي واستقلاليته

النهاية

البداية

اتجاه الرواية : متصاعد مع تبدلات في الترتيب (الاسترجاع - الاستباق)

صوت الناظم الخارجي: هو الصوت المهيمن على فعل الرواية (متصل ومستقل)

صوت الناظم الداخلي: هو صوت مواز لصوت الناظم الخارجي (متقطع وتابع له)

← ← ← ← ←

الشكل (أ)

ابنها نجيب إلى فرنسا، وفشلها في إقناع ابنها
عبدالستار بمواصلة التعليم، ووفاة الحاجة خيرة زوجة
الحاج الهذيلي وقد وجدت فيها حنان الأم، ثم وفاة
الحاج الضاوي... إلخ، (وهي معاناة داخل الحاضر
السردية).

وإذا كان الناظم الخارجي قد عرض جزءاً كبيراً من
الأحداث التي ولدت هذه المعاناة فإن الناظم الداخلي
جاء تالياً له؛ ليزيل الستار عما تركته من أثر عميق
في نفس فريدة، برز على شكل مشاعر متضادة
(الأمل واليأس، الأمن والخوف، الحب والكراهة، الثقة
والشك..)، بل إنه سلط الضوء على حالة التعقيد التي
بلغتها على المستوى النفسي، نجد هذا - على سبيل
المثال - في موقفها السلبي من جمالها (وهو أهم
الأبعاد المكونة لشخصيتها):

- "كان موت الحاج الضاوي بداية طور جديد في
علاقة فريدة بالموت وبالحياة وبالزمن، فقدت بموته

ويمكن أن نقسم هذا الصوت في رواية العلجية
قسمين:

الأول: يمثله صوت الراوي وهو يعكس دواخل
الشخصيات، وتحديدًا شخصية فريدة، وقد احتل هذا
القسم مساحة واسعة من نشاط الراوي، وإليه يعود
الفضل في رفع درجة إدراك القارئ لشخصيات الرواية
من جوانب متعددة، ولا سيما شخصية فريدة التي عليها
مدار الحكاية، فقد وسّع إدراكنا بها من جهتين:

- من جهة معاناتها من زوجها وأختها
والمجتمع بوجه عام في بلدة الرحيلة (وهي معاناة
سابقة لنقطة انطلاق السرد)، وجاءت من خلال مقاطع
استرجاعية خارجية، متفاوتة في الطول والقصر.

- ومن جهة المعاناة التي واجهتها بعد هربها من
زوجها وعلى امتداد الرحلة: ضيق الحياة، مشقة تربية
الأولاد، الخوف من عثور زوجها عليها، طمع الرجال
بجسدها، إضافة إلى معاناة نفسية تمثلت في هجرة

حدّته، وأنه لم يكن ناتج يقين، بل هو ناتج مخادعتها لنفسها، أي: إنها اختارت أن تقنع نفسها بمنطقية انحيازها إلى ابنها، حتى وهو صورة مكررة من زوجها الذي هربت منه!

وقد تكرر هذا في موضع آخر متصل بالحدث نفسه، فحين علم الحاج محمد الضاوي بتجاوز نجيب على أمه خلال هذه الزيارة أمسك به وعنقه، وزوّده بما يريد من المال، وتوعّده إن عاد لمثلها مرة أخرى، فظهر هنا صوت الناظم الداخلي ليصوّر تضارب مشاعرها تجاه موقف الضاوي المنحاز إليها:

- "وازدادت إعجاباً بالحاج الضاوي" (ص144).
 - "ولكنها عاتبته في ضميرها قليلاً، وتمنت لو كان أقلّ عنفاً مع حبيبها المسكين، لو أعطاه المال دون أن يهينه، وتمنت كذلك في تلك اللحظات لو أن نجوبة الغالي عاد إلى البيت لتغسل له قميصه، وربما تسعفه بأكلة يسدّ بها رمقه قبل السفر" (ص145).
 وإذن فصوت الناظم الداخلي ساعد - من خلال هذا المكوّن - على إدراك جوانب عميقة في شخصية فريدة، ولا نكاد نجد حدثاً جوهرياً في الرواية دون مساندة كاشفة منه.

والثاني: يمثّله صوت الراوي الذي يعبر عن منظوره الخاص، فيعكس تأثره بما يروي، أو انطباعاته عنه، أو تعليقاته المنفصلة عليه، إما من خلال التعبير المباشر عن تأثره، وإما من خلال تعليقاته - التي لا

جزءاً آخر من أنوثتها، ازداد كرهها لجسدها وللرجال" (ص223).

- "نعم جسدي هذا تهمة لاصقة بي، أو وصمة عار، أو لعنة تطاردني" (ص274).

كما عبر هذا الصوت عن حالة التقلّب والتضارب التي تنتابها على خلفية بعض الأحداث، إلى حدّ تغير موقفها من الحدث في اللحظة نفسها، فحين عاد إليها ابنها نجيب بعد هربه منها تفاجأت بصلفه وقسوته، وتألّمت من مخاطبته إياها بلغة لا تختلف كثيراً عن لغة أبيه، وقد فجر فيها هذا أول الأمر مشاعر الغضب والإحساس بالخذلان والعجز⁽¹⁾، وبعد منولوج قصير⁽²⁾ ظهر صوت الناظم الداخلي؛ ليشفّ عن الصراع الداخلي الذي اعتراها في تلك اللحظة تجاه ابنها نجيب، نقرأ:

"خادعت نفسها وكانت تعلم علم اليقين أنها تخادع نفسها، وضعتها موضع الظالمة، وأوهمتها أنه مسكين مظلوم، أنه ضحية أبيه وضحيّتها هي أيضاً، أحست بشيء من الارتياح المشوب بمرارة. صار في عينها ملاكاً طاهراً، صبّت على جسدها المنهك سطلاً ثانياً وثالثاً أخذت تفرك أطرافها، وواصلت حديثها لنفسها..". (ص138).

وقع هذا الصوت في الوسط بين صوتين لفريدة (يندرجان تحت الشكل السردى الآخر وهو الراوي المشارك)، وهو يهدف إلى تعرية هذا الصراع وكشف

تندرج تحت الشكل السردى الآخر -وسياّتي الحديث عنه-، وقد استدعته هنا؛ لأبين أثر صوت الناظم الداخلي في كشف جوانب عميقة من النفس قد لاكتشفها الشخصية نفسها من خلال صوتها الخاص.

(1) جاء هذا بصوت الفاعل الذاتى وهو تنويع صوتي متفرع من الشكل السردى الآخر (الراوي المشارك) وسأتناوله في جزئية لاحقة.
 (2) يعد المنولوج مكوّناً مهماً في صوت الراوي المشارك، ويطلق عليه بقطين (الفاعل الذاتى)، وجميع المقاطع المنولوجية في رواية العليجية

تخلو من انفعال - على جزء من المروي، نقرأ مثلاً -
في بداية الرواية:

طفقت تسير في زحام أبنائها وأشواقها ومخاوفها،
تحيط بها مواكب المطر والأمل والتوجس والوحشة
والرياح المتصارعة حولها أو عليها، ربما كانت
مواكب ضياع أو نجاة، أو مواكب خلاص وحرية.."
(ص12).

فالتعبير هنا عن (زحام الأشواق والمخاوف، ومواكب
المطر والأمل، والتوجس والوحشة) ما هو إلا امتداد
قولي مجازي، غايته التعبير عن تأثر الراوي نفسه
بمعاناة فريدة في الماضي، ومعاناتها المحتملة وهي
ترسل خطواتها الأولى باتجاه مستقبل مجهول؛ لذلك
ظهرت في هذا القسم الوظيفة الشعرية، وتعكسها -
في هذا السياق - جملة الإيماءات الغنائية التي يعبر
بها الراوي عما يجول في نفسه هو⁽¹⁾.

لقد كشف صوت الناظم الداخلي - في هذا القسم
تحديداً - تعاطف الراوي مع فريدة، لكن هذا التعاطف
لم يخرج على خط السرد الذي رسمه الناظم الخارجي،
بل تأطر به، ففي المقتطف السابق - مثلاً - لم يقد
تعاطف الراوي مع فريدة إلى تحيزه إلى الماضي أو
ضده، ولا إلى المستقبل أو ضده، ولم نلمس فيه تعبيراً
عن انتصاره لهربها من الرحيلة، أو مساندته رحلتها
من أجل الحرية، بل بدا الناظم الداخلي فيه متوازناً في
تعبيره عن هذا التعاطف، وكما أن رحلة فريدة في

بدايتها، وبدايتها هي بداية الرواية، فإن تعاطف الراوي
مع فريدة بدا كأنه في البدايات أيضاً، فهو منساق
عاطفياً باتجاه الرحلة، لكنه مدفوع بالمشاعر التي
انتابت فريدة نفسها (الأشواق والمخاوف، والأمل
والتوجس والوحشة). إنه تعاطف محكوم بإطار السرد،
لذلك قُدم بلغة تنزع إلى تحجيم هذا التعاطف وضبطه،
وجعله تحت خط السرد لا فوقه، وقد تمثل هذا التأطير
في استعمال (ربما) التي تعني التقليل⁽²⁾: "ربما كانت
مواكب ضياع أو نجاة... إلخ".

وهذا يشير إلى وجود آلية (واعية بذاتها) تحكم العلاقة
بين صوتين مختلفين في العمق وإن اتفقا في تبعيتهما
لشكل سردي واحد، وسأعرض لهذه الآلية في فقرة
مستقلة؛ لأهميتها في الكشف عن جوانب أخرى من
نشاط الراوي.

ومع صوت الناظم الداخلي تشكلت واحدة من أهم
وظائف الراوي في رواية العلبية، تتصل بتأثره بما
يروى، أو بانفعالاته تجاه فعل أو قول أو حال، وهي
الوظيفة التعليقية، ويُقصد بها النشاط التفسيري للراوي،
وغالباً ما يتصل هذا التفسير بجوانب ذات علاقة
بالتحليل النفسي⁽³⁾.

نجد هذا - على سبيل المثال - في الفصل الثاني
عشر، الذي غطى اللقاء الأول بين منجي وفريدة في
القطار الذي استقلته عائدة من تونس (حيث يتلقى
ابنها عبد الستار العلاج) إلى بيتها في مغرب القمر،

(3) انظر: المرزوقي، سمير وغيره، (د.ت)، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً
وتطبيقاً، (د.ط)، تونس، الدار التونسية للنشر، ص109.

(1) انظر: الكردي، الراوي والنص القصصي، ص65.
(2) انظر: المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، (د.ت)، المقتضب، ت.محمد
عزيمة، بيروت، عالم الكتب، ج4، ص139. وفي دلالة (رب) اختلاف.

- تعليق الراوي: "إجابةً اجتماعيةً عموميةً موهلةً في الحياد العاطفي، يجمع بهاتين الشفتين أن تصدراً كلاماً آخر أرق، أحلى، ربما ألطف، أكثر ذاتيةً ودفعاً".

- إنهاء الصوت الداخلي: "ولكن من أنت بالنسبة إليها حتى تنتظر منها شيئاً آخر؟"، والتمهيد بهذا السؤال لعودة الصوت الخارجي.

ومع أن هذه الوظيفة حاضرة في نشاط الراوي عبر الأصوات المتعددة والمتنوعة، فإنه يمكن النظر إلى صوت الناظم الداخلي على أنه المسرح الذي أدت عليه هذه الوظيفة أهم أدوارها.

1-2 الراوي المشارك

المشارك في الحكاية بوصفه إحدى شخصياتها⁽¹⁾، ولهذا الشكل السردى تنويعات صوتية، غير أننا - بحكم محدودية مساحة نشاطه في رواية العليجية - لا نجد إلا صوتاً واحداً، هو ما أطلق عليه يقطين الفاعل الذاتى، ويظهر هذا الصوت عندما تكون ذات المبرر هي موضوعه⁽²⁾، ويمثله صوت الشخصية وهي تحكي عن ذاتها.

يظهر هذا الشكل السردى بهذا المستوى الصوتى في الرواية من خلال شخصية فريدة، ومن خلال تتبع مواضعه في الرواية نلاحظ:

- محدوديته؛ بسبب هيمنة الراوي غير المشارك على فعل الرواية.

- التقارب الشديد بينه وبين صوت الناظم الداخلي على مستوى الموقع، أي: إن صوت الفاعل الذاتى يظهر غالباً بوصفه امتداداً لصوت الناظم الداخلي،

وبعد محاولات عدة لم ينجح منجى من خلالها في النفاذ إلى سرّها، نقل الناظم الخارجى هذا الجزء من حوار دار بينهما:

- تسمحين، هذه قصة جميلة للأطفال، صدرت منذ أيام قليلة وأنا ألفتها. يسعدني أن تهديها نيابة عني لابنك أو ابنتك التي لا شك أنها جميلة مثلك! - يرحم والديك" (ص160).

ثم ظهر صوت الناظم الداخلى؛ ليعكس ردّ فعل منجى على إجابتها، لكنه في الوقت نفسه خرج من ردّ فعل منجى إلى ردّ فعله هو (أي: الراوي)، فظهر تعليقه: "فاجأته العبارة بركاكتها، استثقلها، لم يعجبه أن تصدر من شفتيها، لم تلتقط عبارة (جميلة مثلك)، أو التقطتها وتجاهلتها، ربما رمت بها من النافذة فداستها عجالات القطار، أو وقعت في بئر مهجور. إجابةً اجتماعيةً عموميةً موهلةً في الحياد العاطفي، يجمع بهاتين الشفتين أن تصدراً كلاماً آخر أرق، أحلى، ربما ألطف، أكثر ذاتيةً ودفعاً، ولكن من أنت بالنسبة إليها حتى تنتظر منها شيئاً آخر؟" (ص160).

يعبر هذا المقتطف عن الآتى:

- تأثر منجى (طرف الحوار): "فاجأته العبارة بركاكتها، استثقلها، لم يعجبه أن تصدر من شفتيها". - تأثر الراوي: "لم تلتقط عبارة (جميلة مثلك)، أو التقطتها وتجاهلتها، ربما رمت بها من النافذة فداستها عجالات القطار، أو وقعت في بئر مهجور".

(2) انظر: المرجع السابق، ص316.

(1) انظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائى، ص315.

معروض من خلال (كنش المسودة) الذي كان يدون فيه منجي ما يسمعه من حكاياتها، وقد شكلت هذه المادة الفصل السابع عشر⁽⁵⁾، وشكلت مساحة جيدة لسرد أحداث لم تسرد من قبل، سابقة لبداية السرد، ولم يكن لهذه الأحداث من قيمة سوى تقديم معلومات إضافية عن ماضي فريدة (أحوالها وأعمامها، وفاة والدتها، نزوح أخويها، وأحداث عمقت معاناتها من زوجها لسود، وقد اتصلت - مجتمعة - بحدث واقعي، هو عودة بو رقية 1955م، مع عرض لتداعيات هذا الماضي عليها).

وبالنظر إلى هذا الشكل السردى والصوت الذي مثله في الرواية، نستطيع القول إن حضوره أسهم في تنويع الرؤية السردية، لكنه أكد - بمحدوديته ومحدودية أثر المادة التي قدمها - هيمنة الراوي غير المشارك على الرواية؛ إذ لم يترك لصوت فريدة ما يمكن أن يمنحه قيمة خاصة، كسرد أحداث جوهريّة، أو عرض تداعيات مختلفة، أو كشف جوانب عن ماضيها أرادت أن تظل طيّ الكتمان.

نستطيع الخروج من العرض السابق **بالشكل (ب)**:

لما في الأخير من بعد ذاتي، وعادة ما يظهر هذا البعد حين يرتبط بشخصية مركزية أو رئيسة⁽¹⁾.
تلقينا صوت فريدة (صوت الفاعل الذاتي) من طريقين: الأول: المونولوج، وفيه ينتقل الصوت من الناظم (الخارجي أو الداخلي) إلى فريدة، فننتقي أفكارها وخواطرها بصوتها هي، أي: كما تلفظت بها في ذهنها⁽²⁾، ويسبق ظهوره في الغالب إعلان من الراوي: - "ولكنها ترددت طويلاً قبل أن تتخذ قرارها، كانت تجلس لنفسها مراراً وتحدثها: لماذا لا أنجز هذا الأمر بعيداً..." (ص197).

وقد ظهر في مساحات متقطعة دون إعلان منه، وهو ما يطلق عليه بعضهم (الخطاب الفوري) أو (الخطاب المنقول)⁽³⁾.

"كانت يومها في غاية السعادة، سمعت من المرشدة الصحية أن التطعيم يحميه من أمراض مدمرة كالشلل والجذري، هذا هو ولدي الأكبر، هذا هو حبيبي الذي رأيت فيه صورة أبي، الذي لم أتمتع برائحة حنانه، هو ولدي الذي ظننت أنه سيكفكف دموعي وسيكفلني في كبري وشيخوختي إن قدر الله لي أن أعيش، هذا ولدي الذي من أجله قررت أن أهجر أباه، أن أقتلع جذوري من حياتي الأولى، أن أغامر بنفسي" (ص136).

وكما هي وظيفة المونولوج مكّنا هذا الصوت من الاطلاع المباشر على الأفكار الحميمة للشخصية، وساعدنا على تحقيق معرفة أكبر بعوالمها⁽⁴⁾.

والثاني: ما كانت تحكيه فريدة لمنجي في لقاءاتهما الخاصة، وقد ظهر لنا صوتها هنا في خطاب

(4) انظر: المرجع السابق، ص434.

(5) انظر: ابن رمضان، العلية، ص229 - 239.

(1) انظر: المرجع السابق، ص327.

(2) انظر: القاضي (وآخرون)، معجم السرديات، ص432.

(3) انظر: المرجع السابق، ص432.

الشكل (ب)

هذا الحدث باستثناء خروقات يسيرة قام بها الناظم الداخلي: "تهيّبت دخول مدينة تونس"، "وافقت وفي القلب غصة"، "يتمزق فؤادها إشفافاً عليه"، "دخلت المحطة في موكب من الأحزان والغصص" (ص147 - 149).

وقد كَوّن هذا الحدث وحدةً مستقلة، انتهت باستباق مهّد لوحدة حداثيّة تالية، متصلة بالإطار نفسه (رحلة القطار من تونس إلى مغرب القمر).

- استمر صوت الناظم الخارجي ممسكاً بفعل الرواية في بداية الوحدة الثانية التي مثّلها لقاء منجي بفريدة وبداية تشكّل العلاقة بينهما. وقد بُدِئت هذه الوحدة بوضع إطار مناسب للقائهما: تستقل فريدة قطار صفاقس المسائي متجهة إلى مغرب القمر حيث تسكن، ويستقل منجي القطار نفسه من محطة تونس، يتجاوران في المقعد، يخرج منجي دلة قهوته، تنبعث رائحة القهوة فتحفّز ذاكرة فريدة "ذُكرتها رائحة تلك القهوة.." (ص150).

- يستمر الصوت للناظم الخارجي، لكنه بفعل الخرق الذي قام به صوت الناظم الداخلي يتغيّر اتجاهه إلى الماضي عبر مقطع استرجاعي خارجي قصير:

وأول ما يعبر عنه هذا الشكل سعة نشاط الراوي، ويمثّلها تنوّعه من حيث شكله السردّي (غير مشارك - مشارك)، ومستواه الصوتي (متعدّد: ناظران داخلي وخارجي، وفاعل ذاتي)، ومثل هذا التنوّع يستدعي النظر في الآلية التي حكم بها الراوي هذا النشاط الواسع؛ لما لها من أهمية أيضاً في الكشف عن بعض ملامحه، ويمكن أن نتمثّل هذه الآلية في ثلاث سمات رئيسية:

السمة الأولى: السرعة، فمع طول الرواية كان التثقل بين هذه الأصوات سريعاً، وكانت النقلات تبعاً لذلك متقاربة، حتى كأننا - في بعض المواضع - أمام مشهد حوار بين الأصوات نفسها. ولو أخذنا الفصل الثاني عشر، وهو الفصل الذي مثّل بداية تشكّل العلاقة بين (منجي) و(فريدة)؛ لوجدنا فيه مجالاً مناسباً لاستعراض هذه السمة.

- بدأ الفصل الثاني عشر -كغيره من الفصول- بصوت الناظم الخارجي، وهو يعرض حدثاً جديداً سيعمّق لاحقاً معاناة فريدة، هذا الحدث هو دخول ابنها عبدالستار مستشفى أريانة للعلاج من مرض الربو، وقد هيمن الناظم الخارجي على

والزيتين وهي تحمل أحد أبناء عبد الستار" (ص152).

- يعود بنا بعد ذلك صوت الناظم الخارجي إلى النقطة التي توقف عندها السرد "ولكن رائحة القهوة في ذلك المساء أصرت عليها وجذبتها من جديد، وأخرجتها بقوة ناعمة من أحلامها الوردية..." (ص152)، وهنا نعود إلى القطار من جديد عبر مقطع وصفي: "كان قطار المساء يترنّج على السكة متجهاً من أحواز تونس الجنوبية إلى الساحل، وركاب الدرجة الثالثة كل يمد يده إلى جرابه وإلى ما تيسر له من الطعام ليتعشى..." (ص152)، وينتهي هذا الوصف بأول مشهد حوارى بين منجي وفريدة: "أختي تفضلي اشربي القهوة معي إذا سمحت" (ص153).

- يستمر صوت الناظم الخارجي بعدها لكن من خلال عرض أقوال الشخصيتين (منجي وفريدة) إلى نهاية الفصل.

- يتابعه صوت الناظم الداخلي إلى نهاية الفصل، إذ يقوم الخارجي أولاً بتأكيد الإطار ونقل أقوال الشخصيتين، ثم يعقبه أو يتخلله الصوت الداخلي؛ ليعكس أثر الحوار في إحدى الشخصيتين، وفي شخصية منجي غالباً، ومن خلال هذا الأثر تتكشف الشخصيتان معاً.

- ينتهي الفصل على هذا النحو، ليستمر الفصلان التاليان (13 و 14) في تأصيل هذه العلاقة، على المنوال نفسه.

يعبر هذا العرض عن سرعة انتقال فعل الرواية من شكل إلى شكل، ومن صوت إلى آخر، وهي سرعة متتابعة في الغالب، لا تسمح لأي صوت بالهيمنة

"ذكرتها رائحة تلك القهوة بالذات قهوة رمضان كانت طبختها وهي ضيفة في دار زبيدة أختها، وأهدتها إلى شباب من الثوار الجزائريين..." (ص150).

ليعود بعده صوت الناظم الخارجي إلى النقطة التي توقف عندها السرد، حيث فريدة في القطار: "فأشاحت بوجهها والتفتت إلى النافذة ثم طأطأت رأسها"، وبعد هذه الإطلالة يأخذنا صوت الناظم الخارجي إلى مقطع استرجاعي جديد، لكنه هذه المرة داخلي: "كان اقتصاد ثمن القهوة يوفر لها شيئاً من ثمن الخبز واللبن" (ص150).

- مع هذا المقطع الاسترجاعي يظهر صوت جديد، هو صوت الفاعل الذاتي (فريدة متكلمة عن ذاتها): "لم يبقَ لشهواتك مكاناً في حياتك، القهوة نوعٌ من الكيف وأنت لست بحاجة إلى الكيف في هذه الأيام، بل كيفك أن تري أبناءك يشبعون في بطونهم فحسب..." (ص151).

- يعود بعدها صوت الناظم الخارجي من خلال استرجاع داخلي استغرق صفحة كاملة، غايته الاستدراك على نفسه وعلى صوت الفاعل الذاتي: "والحقيقة أنها تمتعت بالقهوة قليلاً في بيت الحاج ع بالقيروان..." (ص151).

- ينتهي الاسترجاع ويستمر صوت الناظم الخارجي ليعيدنا مجدداً إلى النقطة التي توقف عندها السرد في خطيته الرئيسية، ومن هناك يسلمنا إلى صوت الناظم الداخلي؛ ليجلي لنا فريدة من الداخل، وهي مستسلمة لأحلام اليقظة: "في ذلك المساء داعبت رائحة القهوة بين يدي الشاب المسافر أنفها وهي متعطشة إلى ما يشبه القهوة، فدافعتها وقاومتها بالغوص في أحلام المستقبل: أخذت تجول في جنان من الرمان والبرتقال

تغيير اتجاه السرد بصوت الناظم الخارجي من المستقبل إلى الماضي.

إضافة إلى ذلك أحدث صوت الناظم الداخلي توازناً في هذه الوحدة بين الخارج والداخل، فكلما قدّم الناظم الخارجي شيئاً من الخارج عقّب الناظم الداخلي بما يكشفه من الداخل، وقد كان هذا المتطلب أساس العلاقة بين هذين الصوتين منذ بدأ السرد.

ويأخذ التفاعل بين هذين الصوتين صوراً متعددة، يصل في بعضها حدّ الاختلاف، نقراً:

"باتت فريدة وأبناؤها الستة ليلتها الأولى في مغرب القمرة وهي تشعر بشيء من السعادة والاطمئنان، أو على الأقل كانت تحس بهدنة، كان ذلك اليوم أطول يوم في حياتها، أو ربما كان يوم حياتها. هي أول ليلة تقضيها خارج الرحيلة بعيداً عن زوجها لسود، هو أول يوم يكون سفرها بقرار منها وباختيارها هي..." (ص 17).

جاء هذا المقتطف في بداية الفصل الثاني بصوتين كما في الجدول (2):

الطويلة على فعل الرواية، بما في ذلك صوت الناظم الخارجي الأكثر حضوراً في الرواية -كما مرّ بنا-.

ومن خلال متابعة القارئ لأرقام الصفحات في المتن أعلاه سيتضح له أن تنقلات الصوت في العرض السابق جاءت في فصل واحد، وفي مساحة ضيقة من الفصل لا تتجاوز ست صفحات، وقد رأينا في هذه المساحة أكثر من عشرة تبدلات صوتية، واكبها تغيير على مستوى الترتيب الزمني، تمثل في استرجاعين خارجيين، واثنين داخليين، واستباق، إضافة إلى نشاط وصفي محدود.

السمة الثانية: التفاعل، فالتبدلات السردية التي تضمّنها العرض السابق (بوصفه نموذجاً) بدت محكومة بتفاعل داخلي بين الأصوات، فكل صوت هو استجابة لداع فني أو دلالي سابق، ولو تأملنا صوت الناظم الداخلي في العرض السابق لوجدنا ظهوره الأول في الوحدة الثانية من الفصل سبباً في ولادة استرجاع خارجي قصير، أي: إنه كان سبباً في

الخارجي	وهو امتدادٌ لصوت الناظم الخارجي في الفصل الأول، الذي رصد معاناة فريدة في هذه الرحلة حتى انتهى بها الأمر إلى قضاء ليلتها الأولى في مبنى الوكالة بمغرب القمرة: "باتت فريدة وأبناؤها الستة ليلتها الأولى في مغرب القمرة... هي أول ليلة تقضيها خارج الرحيلة بعيداً عن زوجها لسود، هو أول يوم يكون سفرها بقرار منها وباختيارها هي".
الداخلي	الذي يبرز فريدة "وهي تشعر بشيء من السعادة والاطمئنان، أو على الأقل كانت تحس بهدنة"، "كان ذلك اليوم أطول يوم في حياتها، أو ربما كان يوم حياتها".

الجدول (2)

-لكنها قبل ذلك تجلّت بوصفها رائحة؛ لتكون - في هذا السياق - مذكّراً: "ذُكرتْها رائحة تلك القهوة".
-ثم بوصفها جزءاً من الذاكرة (القهوة هنا مرتبطة بحدث قديم): "ذُكرتْها قهوةً رمضانياً طبختها...".
-وجزءاً من الحاضر القريب (القهوة هنا تكشف حال فريدة المتمثل في العجز والفقر وقلة الحيلة): "لم تكن منذ فارقت الرحيلة تشرب القهوة... كان اقتصاد ثمن القهوة يوفر لها شيئاً من الخبز واللبن".
-وكذلك جزءاً من المستقبل (رائحة القهوة تأخذها إلى حلم في اليقظة): "فدافعتها وقاومتها بالغوص في أحلام المستقبل...".

ومع كل شكل من هذه الأشكال يُفتح استرجاع أو استباق، ويتحرك بنا السرد أو يتعطل؛ ويظهر وصف أو حوار؛ لتتعرف من خلال ما سبق على معلومة جديدة، أو نتوسع في معرفة تفاصيل إضافية حول معلومة سابقة، وفي الحالين نقترّب من عالم الحكاية أكثر وأكثر، وتتضح تفاصيله عمودياً وأفقيّاً، وهذا تحديداً ما قصدته بـ (إثراء المروي)، وهو سمة من أهم سمات الآلية المنظمة لحركة الأصوات في هذه الرواية.

هذه السمات الثلاث تكشف ملمحاً جديداً للراوي في رواية العلجية، وهو وعيه بتقنيات السرد، وقد تجلّى هذا الوعي في استثماره هذه الطاقة وفق آلية معينة، أسهمت في إنعاش حركة السرد (السرعة)، وانسجام أدواته (التفاعل)، والاستفادة منهما في تنويع مادة المروي (الإثراء)، وكل ما سبق يشفّ لنا عن واحدة من أهم وظائف الراوي (لم تظهر لنا بما يكفي في التتبّع السابق)، وهي وظيفة التنظيم الداخلي لعملية السرد أو وظيفة الإدارة كما يسميها جيرار جنيت

والصوتان هنا في خطين متقابلين؛ بغاية كشف العمقين (الخارجي والداخلي) للشخصية، فمع المعاناة الكبيرة التي عانت منها فريدة على امتداد هذه الرحلة، نرى الراوي يقرر أنها كانت تشعر في اللحظة نفسها بشيء من السعادة والاطمئنان، ولقوة هذه المفارقة بين مضمون رواية الناظم الخارجي ومضمون رواية الناظم الداخلي، استدرك الراوي قائلاً: "أو على الأقل كانت تحسّ بهدنة"، وفي قوله: "على الأقل" تعبيرٌ ضمنى عن حدة هذه المفارقة التي تكشف - دون رواية - معاناة فريدة قبل الرحلة، تلك التي جعلت معاناتها اللاحقة باباً إلى السعادة والاطمئنان.

ومن صور التفاعل بين هذين الصوتين سدّ الثغرات التي يخلفها السرد عبر أحدهما، نجد هذا في العرض السابق مع صوت الناظم الخارجي التالي لصوت الفاعل الذاتي (صوت فريدة)، إذ ارتبط ظهوره باستدراك على صوت فريدة: "والحقيقة أنها تمتعت بالقهوة قليلاً".

السمة الثالثة: إثراء المروي، فكل تبدّل في مستوى الصوت يعني ضرورة تبدّلاً على مستوى الرؤية السردية، وبتعدّد التبدلات تنتوّع الرؤى، من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل، ومن القريب إلى البعيد ومن البعيد إلى القريب.

وهذا التنوّع يدفع السرد في خطيته مرةً، ويتيح فرصة لسد الثغرات التي خلّفها، أو لتحفيز المتلقي مرة أخرى، وكثيراً ما يفتح مساراتٍ على جانبي هذا الخط، تجعل عوالم المروي متسعة أفقيّاً (إثراء المروي بالتفاصيل)، ولو أعدنا النظر في الوحدة الأولى من الفصل الثاني عشر (مجال العرض السابق) لوجدنا أن القهوة كانت: -باباً للتواصل الوظيفي بين منجي وفريدة: "أختي تفضلي اشربي القهوة معي".

1- زمن الحكاية

افتتح الراوي نشاطه السردي بتحديد دقيق لزمن الحكاية:

"نزلت فريدة من حافلة شركة الساحل في محطة
مغرب القمر في الساعة الرابعة عصرًا ثاني أيام
شهر أكتوبر 1960م" (ص6).

فهذا المقتطف القصير يتضمن حدًا زمنيًا مكوّنًا من أربعة تفرعات (هي: العام والشهر واليوم والساعة)، تعطي - مجتمعة - تحديدًا دقيقًا لزمن الحكاية، أو لموقع الحكاية من التاريخ⁽⁶⁾.

وتحديد البعد الزمني بهذا الشكل من التفرع ليس عابراً في الرواية، بل هو تعبير عن آلية أو طريقة؛ لكون زمن المغامرة مسألة أساسية تترتب عليها أمور مهمة متعلقة بمعنى الرواية وبالأفق الذي سيتحكم في عملية تلقيها⁽⁷⁾، ولا يكون هذا مكان إلحاح في الرواية إلا إذا كانت ثمة إحالات واعية بالسياق الزمني للحكاية، ومقصودة لذاتها في زمن الإنشاء؛ لكون تحديد هذا البعد الزمني متصلاً باختيارات الراوي الفنية ومقاصده الخطابية⁽⁸⁾.

وهذا ما يؤكد إلحاح الراوي على التذكير بالحد الزمني في بدايات أغلب فصول الرواية، ولا سيما في الفصول التي شهدت انعطافة مهمة في سير الأحداث، وذلك على النحو الذي يوثقه الجدول (3):

(Gerard Genette)⁽¹⁾، "وتتمثل في إبراز مفصل الحكاية الكبرى، والربط بين أجزائها، وضبط ما بينها من علاقات، وفي تنظيم زمن الحكاية بالإضمار والارتداد والاستباق وغيرها، والتصرف في طرائق إدراج أقوال الشخصيات، واختيار نمط الخطاب المناسب لنقلها"⁽²⁾.

المبحث الثالث

المسافة بين الراوي والمروي

إنّ عدم انتماء الراوي إلى الحكاية أو مشاركته فيها يفترض - أولاً - بعد المسافة بينهما، غير أنّ طريقة نشاطه في النص يمكن أن تقلص هذه المسافة بنسبة ما، ولعل إلمام الراوي غير المشارك بتفاصيل ما يروي هو المعيار المناسب لتحديد المسافة التي تفصل بينه وبين الحكاية، إضافة إلى متابعة مستوى الانحراف الوظيفي الذي يطرأ على الراوي من وظيفة الحكّي (أو الوظيفة الأساسية كما مرّ بنا) إلى وظائف أخرى ذات تأثير في سياقات متعددة⁽³⁾.

وهذا ما نلاحظه على الراوي في رواية العلجية، فمع عدم مشاركته في الحكاية -بناءً على الشكل السردي المهيمن على فعل الرواية- نجد روايته مكتنزة بكم كبير من المعلومات المقدمة عن جوانب وأبعاد كثيرة حول الحكاية وعالمها، وسأستشهد هنا بعنصرين، أحدهما ينتمي إلى الحكاية وهو زمن الحكاية أو الزمن الذي تنتسب إليه الأحداث⁽⁴⁾، والآخر ينتمي إلى الخطاب، وهو الوصف، بما له من خصوصية كبيرة في مستوى الخطاب⁽⁵⁾.

(3) انظر: الكردي: الراوي في النص القصصي، ص69.

(4) انظر: قسومه، الصادق، (2000م)، طرائق تحليل القصة، ط1، تونس، دار الجنوب، ص43.

(5) انظر: المرجع السابق، ص166.

(6) انظر: المرجع السابق، ص45.

(7) انظر: المرجع السابق، ص45.

(8) انظر: القاضي (وأخرون)، معجم السرديات، ص231.

(1) انظر: جنيت، جبرار، (1997م)، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ت. محمد معتصم (وأخرون)، ط2، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص264.

(2) القاضي (وأخرون): معجم السرديات، ص473. وتدخل في هذه الوظيفة الطريقة الواعية التي يدير بها الراوي مجمل نشاطه السردي، وتظهر من خلال تمسكه بها، أو بروز مؤشرات دالة على نظام يحكمها، كما رأينا في تعاقب الصوتين الخارجي والداخلي على كل وحدة رئيسة من وحدات رواية العلجية.

الفصل	المقتطف الدالّ على الزمن
4	"في آخر الأسبوع الأول من شهر أكتوبر 1960م غادرت فريدة وأولادها مغرب القمر...".
6	"يوم السادس والعشرين من مارس 1962م بعد وفاة الحاجة خيرة بأشهر وأيام كان مشهوداً".
7	"استقرت فريدة بعملها الجديد في مقام الصحابي أبي زمعة أو السيد صاحب الجاه أواخر ربيع عام 1962م".
8	"يوم من أيام شتاء عام 1963م كانت فريدة منشغلة منذ غادر أبنائها إلى المدرسة بإعداد الديوان".
12	"دخلت فريدة مدينة تونس ثاني مرة في فيفري 1964م"
17	"عشية يوم بارد من أيام عطلة الربيع سنة 1965م"
20	"في أمسية من أمسيات خريف 1967م كانت فريدة في طريقها إلى البيت..."
21	"مساء يوم أحد في أواخر أفريل 1967م"
22	"كانت فيضانات عام 1969م"
23	"يوم 21 جوان 1972م تاريخ تمتت فريدة"
24	"فإن يوم الخميس 27 جوان 1976م..."

الجدول (3)

- الإشارة (المفصلة) إلى نقطة من زمن الحكاية واختيارها منطلقاً لحاضر السرد.

- ثم التأكيد المستمر على هذا البعد في مقدمة كل فصل، أو مع كل حدث مهم.

- واستدعاء بعض الأحداث التاريخية؛ لتكون مزامنة أو حافة بحدث روائي داخل الحقل السردى أو خارجه.

- وتنويع المحدّات الزمنية كما يرصدها الجدول السابق (سنة، شهر، أسبوع، يوم، ساعة، فصل... إلخ).

لا تعبّر - مجتمعةً - عن قرب الراوي من عالم الحكاية وحسب، بل عن قدرته على تحويل التفاصيل المذكورة إلى نقاط جذب لتفاصيل لم تذكر بعد أو لن تذكر أبداً، مما يمكن أن يعتمد عليها القارئ في تأويل النص، وهذا ناتج توسّع الراوي في كمّ المعلومات التي يقدمها عما يروي، وهذا التوسّع لا يمكن فهمه إلا على أنه تمثيل لقرب الراوي الشديد من الحكاية وعالمها.

2- الوصف

وحتى الفصول التي خلت من التحديد الزمني الدقيق نجد فيها إشارات صريحة تربط أحداثها بحدث أو إشارة زمنية تضمّنّها الفصل السابق، نجد هذا - مثلاً - في الفصل التاسع: "زارها ذلك الغلام صديق نجيب الطائش صباح اليوم الموالي وأبلغها..." (ص107)، ففي قوله (اليوم الموالي) ربطاً للفصل بالإشارة الزمنية التي بُدئ بها الفصل السابق (الثامن) ونصّها: "في يوم من أيام أواخر شتاء عام 1963م" (ص103).

إضافة إلى ذلك نجد الراوي يعمّق بعض الأحداث بسياق مرجعي يتضمّن الإشارة إلى حدث واقعي مزامن للحدث الروائي، أو في محيطه الزمني (أحداث سابقة أو لاحقة) من ذلك - مثلاً - الإشارة إلى الذكرى الأولى لاستقلال تونس⁽¹⁾، الموافقة للعشرين من مارس عام 1957م، أي: قبل بداية حاضر السرد بثلاث سنوات وسبعة أشهر، وكذلك حفل استقبال بو رقيبة في عام 1955م⁽²⁾.

إنّ التحديد الدقيق لزمن الحكاية من خلال:

(1) انظر: ابن رمضان، العليّة، ص7.

(2) انظر: المصدر السابق، ص232 - 235.

منحت كل عنصرٍ فيه الأهمية نفسها التي يتمتع بها الموصوف الرئيس⁽²⁾.

ولأنّ الوصف في رواية العلجية - ولا سيما القارئ منه على الاستقصاء - يستمد طاقته من ثراء معلومات الراوي عما يروي؛ فقد تجاوز - في كثير من المقاطع - سياقه، وأضحى محملاً بمعنى أو معانٍ حول جوانب أخرى/ إضافية لم يشر إليها الراوي بشكل مباشر، فمثلاً في سياق وصف الراوي للجهد الذي تبذله فريدة في تنظيف بيت الهذيلي نقراً:

جاء الوصف في مواضع كثيرة من رواية العلجية بطريقة الاستقصاء، التي تقوم على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف⁽¹⁾، نجد هذا - على سبيل المثال - في وصف الراوي محمولات فريدة وقت نزولها من الحافلة في محطة مغرب القمر:

"وبيديها حقيبتان صغيرتان من الكرتون المقوى بنيتان، تآكلت منهما الحواشي، وعلا الصدأ قفليهما الحديديين، وتحت إبطها الأيمن سجاد صوفي خفيف مستطيل قديم، من صنع بلدة دقاش" (ص6).

فمع قصر هذا المقطع الوصفي، نجده قد أحاط بجميع جوانب المحمولات المذكورة، على النحو الذي يوثقه الجدول (4):

المحمول الأول					
المحمول	عدده	حجمه	أصله	لونه	حاله
حقيبة	حقيبتان	صغيرتان	كرتون مقوى	بنيتان	تآكلت منهما الحواشي وعلا الصدأ قفليهما.
المحمول الثاني					
المحمول	نوعه	وزنه	شكله	حاله	أصله
سجاد	صوفي	خفيف	مستطيل	قديم	من صنع بلدة دقاش.

الجدول (4)

"كان تنظيف الغبار من أركان المربعات والأضلاع الزجاجية الملونة، وتجاويف الأبواب والعلجيات الخشبية المنقوشة بالأرابيسك، ومن زوايا الأشكال الهندسية المغورة التي نقشت على الأجزاء الحديدية وأشكال الزلاية في النوافذ، كل هذا العمل كان يتطلب منها جهداً كبيراً وحذراً يجرها أحياناً" (ص50).

يشير الجدول إلى محمولين (الحقيبة، السجاد)، وقد قُدِّم كل واحد منهما بصفات متعددة، جلّت لنا (عدده، ونوعه، وحجمه أو وزنه، وشكله، وأصله، ولونه، وحاله)، وقد جاء هذا كله في سياقٍ سردي - وصفي لنزول فريدة في المحطة. ومع عدم تمتع الحقيبة والسجاد بأهمية كبيرة في السياق، نجد أن طريقة الاستقصاء التي قام عليها الوصف في هذا المقطع

(2) انظر: المرجع السابق، ص125.

(1) انظر: قاسم، سيزا، (2004م)، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص123.

يقيناً لكل ما يُضعفُ الصورةَ الجمالية للبيت، ومن ذلك ضعف مستوى التنظيف. هذا يعني أن دقة الوصف في المقتطف السابق استطاعت التعبير عن قوة إدراك أصحاب بيت الهذلي لجمال البيت، وهذا يضاعف تعبير الوصف عن الجهد البدني الذي تبذله فريدة في عملية التنظيف، وعن خوفها أيضاً من دقة ملاحظة أهل البيت.

نحن -إذن- أمام وصفٍ لجزء من بيت الهذلي ذي وظيفة تفسيرية لكن من جهتين:

- جهة متصلة بالسياق الذي ورد فيه الوصف، تفسر حجم الجهد الذي تبذله فريدة في تنظيف البيت، وهو جهدٌ كبير وضاعط عليها من الناحيتين: الجسدية والنفسية.

- وجهة خارج السياق، ترفع لنا الستار عن المستوى المادي لأسرة الهذلي، وعن حياتها المدنية، وبعدها الثقافي، وذوقها الجمالي، وهو أحد سياقات الوظيفة التفسيرية للوصف⁽¹⁾.

والملاحظ هنا أن هذا المقطع الوصفي كسابقه امتاز بالقصر، فثراء المعلومات فيهما لا يأتي من كثرة المعلومات المقدمة عن الموصوف وحسب، بل مما ينتجه كل وصف في الرواية من معلومات خادمة للسياق، ولأجزاء أخرى من عالم الحكاية، فالوصف - والحال هذه- يستهلك معلومات وينتج أخرى في آنٍ واحد، وذلك بسبب آلية الراوي التي تغذي العناصر

جاء هذا المقتطف في الأصل بغرض تصوير الجهد الذي تبذله فريدة في تنظيف بيت الهذلي، وقد اقتضى إقناعُ المتلقي بجهدِها وصفَ البيت من زاوية تبرز الصعوبة التي تواجه عملية التنظيف، فالتقط الراوي جزءاً معيناً من البيت وعرض تفاصيله المعقدة (أركان المربعات، الأضلاع الزجاجية الملونة، تجاويف الأبواب، العليجات الخشبية المنقوشة بالأرابيسك... إلخ)، فهو إذن وصفٌ متصلٌ بالسياق الذي استدعاه، لكنّ هذا الجزء ذو طبيعة فنية أيضاً، عبّر عنها تركيز الراوي على وصف بعض الأجزاء بأوصاف لا يحتاجها السياق، كما في وصف (الأضلاع الزجاجية) بـ (الملونة)، أو تحديد نقش الخشب بـ (الأرابيسك)، فكل الوصفين لا يضيف شيئاً إلى عملية التنظيف؛ إذ لا فرق بين تنظيف أضلاع زجاجية ملونة وأخرى غير ملونة، فما الذي تضيفه هذه الصفات؟

تقوم هذه الصفات بإضفاء البعد الفني الجمالي على الجزء الموصوف، فهو ليس معقداً بطبيعته، وليس معقداً في تركيبته وحسب، بل هو جزءٌ جمالي في البيت، وهو على هذا النحو يعكس -ضرورةً- أناقة أهله، ومستوى وضعهم الاجتماعي وذائقتهم الجمالية، ويعني إبرازُ هذا البعد الكشفَ بشكلٍ ضمني عن قلق فريدة وخوفها من ضعف عملية التنظيف؛ لأن أهل البيت المسكونين بهذا المستوى الجمالي (كما عكسته الأشكال والألوان والعناصر المكونة لها) سيقطنون

(1) انظر: قسومه، طرائق تحليل القصة، ص 201.

وإذن فأوفى معاني الفضاء السعة، وقد ارتبطت مفردة السعة بمفردة الفضاء معجماً حتى في دلالات مفردات أخرى كالصحراء، والأرض الجرد، والبُح، وغيرها. وبهذا الحد اللغوي يكون التركيب الوصفي أو الإضافي المكوّن من مفردة فضاء مقصوداً للتعبير عن السعة، وذلك في مجال يحدّه الجزء الآخر من التركيب، وربما فسّر لنا هذا شيوع استعمال كلمة فضاء في أغلب العلوم الاجتماعية والإنسانية.

ويُعدّ النقد الأدبي أحد المجالات التي استثمرت مفردة الفضاء في بناء جزء من مفاهيمها النقدية، ومن ذلك مفهوم الفضاء الروائي، الذي تعددت دلالاته وتنوعت، وانسجمت - مجتمعة - في معنى "العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال"⁽³⁾.

وأما التجربة فتأتي في اللغة بمعنى الاختبار، وفي لسان العرب: "جَرَّبَ الرجلَ تجربة: اختبره"⁽⁴⁾، وهذا المعنى يتصل بالمعرفة والدربة والممارسة؛ ولذلك وصفت العربُ الرجلَ بالمُجَرَّب - بالفتح - إذا "جربته الأمور وأحكمتها"، أو "جُرَّبَ في الأمور وعُرفَ ما عنده"، أو "بلي ما عنده"⁽⁵⁾، كما وصفته بالمجرب - بالكسر - إذا "عرف الأمور وجربها... إلا أنّ العرب تكلمت به بالفتح"⁽⁶⁾.

وباجتماع هذين الحدين اللغويين يكون فضاء التجربة -في حدود هذا البحث- الإطار العام لمعارف الإنسان

الموصوفة بأوصاف دقيقة، تتيح لعملية الوصف فرصة التمدد خارج سياقها.

وما قيل عن زمن الحكاية والوصف هنا يمكن أن يُقال عن باقي عناصر الحكاية وعناصر الخطاب أيضاً، ففي كل عنصر نجد الراوي حريصاً على مدّ المروي له بالكثير من المعلومات التي يحتاجها سياق الرواية، أو المعلومات الإضافية التي تقوم بتمثيل بانورامي (قد يكون ترفيلاً) لعالم الحكاية، وكل هذا ينتهي بالمتلقي إلى قناعة لا تقبل الشك بقرب الراوي مما يروي، وهو قرب يتجاوز المعرفة إلى ما يشبه حالة الاتصال الحميم.

القسم الثاني

دلالة الراوي على فضاء التجربة

1- مفهوم فضاء التجربة

تحيل مفردة الفضاء في دلالتها المعجمية إلى معانٍ متعدّدة، محكومة بمعنى المساحة والسعة والإطلاق، وقد جاء في معجم مقاييس اللغة: أنّ "الفاء والضاد والحرف المعتلّ أصلٌ صحيح يدلّ على انفساح في شيء واتساع، من ذلك المكان الواسع"⁽¹⁾، وفي لسان العرب: "الفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض"⁽²⁾.

(1) الرازي، أبو الحسين، (1979م)، معجم مقاييس اللغة، ت: عبدالسلام هارون، (د.ط)، بيروت، دار الفكر، ج4، ص508.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مج15، ص157.

(3) نجمي، حسن، (2000م)، شعرية الفضاء السردية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص32.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مج1، ص261.

(5) المرجع السابق، مج1، ص262.

(6) المرجع السابق، مج1، ص262.

الخطاب - كما مرّ بنا - فبدت في حالة ترحّل ونمو مستمر إلى آخر الرواية.

- **قربه من عالم الحكاية**، وقد ظهر هذا من خلال النشاط الوصفي، الذي يقوم - في الغالب - على مبدأ الاستقصاء، وإثراء المروي بالتفاصيل والتفاصيل الدقيقة أحياناً حول هذا العالم.

هذه هي الملامح الرئيسية التي يمكن أن نخرج بها من القسم الأول في هذا البحث، فما الذي تقودنا إليه فيما يتعلق بفضاء التجربة؟

3- ملامح الراوي ودلالاتها على فضاء التجربة

نستطيع أن نتمثّل فضاء التجربة الخاص برواية العلجية من خلال ربط كل ملامح من الملامح السابقة بالمتكوّن الذي يناسبه في الفضاء، ثم نفرد لكل متكوّن مبحثاً خاصاً، نستعرض فيه الإشارة/الإشارات النصية التي تساعد على تحديد مستوى فاعليته، وذلك على النحو الذي يصوّره **الشكل ج**:

وخبراته ومهاراته، تلك التي استخلصها من مشاركته في الحياة وملاحظته لها⁽¹⁾، أو من خلال التعلّم والتعليم والقراءة والاطلاع، وشكّلت مواقفه واختياراته وتجاربه الإبداعية، وهذا المعنى يندرج عند الفلاسفة تحت مفهوم التجربة بالمعنى العام⁽²⁾.

وحديثنا عن فضاء التجربة هنا إنما هو حديث عن فضاء التجربة الرافد لعملية الكتابة الروائية، أي: المادة التي يمتح منها الروائي رؤيته للحياة، ومهارته في ملاحظة الظواهر وتفسيرها، ويستمدّ منها طاقته التخيلية والتعبيرية، إنها - بصيغة أكثر تكثيفاً - تلك المادة التي تتخلّق فيها دوافع الكتابة الروائية، وآلياتها، وغاياتها.

2- ملامح الراوي في رواية العلجية

يمكن أن نستخلص من القسم الأول ثلاثة ملامح رئيسية للراوي في رواية العلجية، هي:

- **تمكّنه من عملية السرد**، والمأمه بإمكاناتها ومظاهرها، وقد ظهر هذا في تعدّد أشكاله السردية ومستوياته الصوتية ووظائفه، وكذلك في الآلية التي أدار بها هذا التعدّد والتنوّع، وفي استثمار طاقتها لتوسيع إدراك المروي له بهذا العالم، وبشخصياته على نحو خاص.

- **معرفته الواسعة بالحكاية**، وقد ظهر هذا في اختياره الرحلة لتكون نقطةً لانطلاقة السرد، بما في الرحلة من حمولة حركية (مادية ومعنوية)، وقد انعكس منطق الرحلة على أغلب عناصر الحكاية وعناصر

(2) انظر: صليبا، جمال، (1982م) المعجم الفلسفي، (د.ط)، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ج 1، ص 243.

(1) انظر: وهبه، مجدي (وغيره): (1984م) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، بيروت، مكتبة لبنان، ص 88.

الشكل (ج)

في مرحلة مبكرة من زمن السرد، ففي الليلة الأولى لفريدة بعد هربها من الرحيلة تظهر لنا بوصفها راوية متميزة؛ إذ تحكي لأولادها في تلك الليلة حكاية (القصة المسحورة)، وبعد مقطع قصير برز فيه صوت فريدة وهي تحكي جزءاً من الحكاية، عاد الراوي (بصوت الناظم الداخلي)؛ ليعلق على المشهد بطريقة تدلّ على معرفةٍ بالحكي:

"فريدة هي التي تحكي، ولا يمكن لأحد أن يسمع فريدة تحكي، أن يمتصّ حلاوة صوتها، أن تسري في أعصابه وعروقه وتسبح في فضاء مخيلته أحداث حكاياتها وحركاتها وصور الشخصيات التي تصفها وألوانها دون أن يقع في غرامها، ودون أن يفتنه كلامها، ودون أن تحمله بصوتها إلى عوالم يمتزج فيها زبد الأيام العابر بأثير المستقبل المجهول القادم فينام!". (ص19)

المبحث الأول

الوعي بالسرد

إن ملاحظة نشاط الراوي في رواية العليجية من خلال:

- التنوع في شكله السردى ومستواه الصوتي، ومن ثم الرؤية السردية.
- ثم الآلية التي حكمت نشاطه المركّب (السرعة، التفاعل، الإثراء).

تكشف لنا عن وعي سردي متمكن من فضاء التجربة الخاص بالرواية، بل تكشف بصيغة أكثر تحديداً عن وعي بالسمات والخصائص (الثقافية والجمالية) للشكل الروائي؛ إذ لا يمكن أن تُدار هذه العملية في رواية قائمة في الأصل على منطق الحركة والترحلّ مالم تسندها معرفة بخيارات السرد وتبدلاته، وبالمتطلبات الفنية والدلالية التي تحكم عملية الاختيار والتوظيف. ومن أهمّ الإشارات النصية الدالة على هذا الوعي إدراج الحكي ضمن الأبعاد الرئيسة المكوّنة لشخصية فريدة

إلى مغامرة مثيرة ترويها امرأة خرافية الجمال بصوت قادم من غابر العصور القديمة، حتى أسرَّ أحد أبناء الحاج لأحد الحضور، وكان أستاذاً في الأدب العربي، لو كانت هذه المرأة ذات ثقافة أدبية علمية؛ لكانت أخطر روائي في عصرنا هذا، ولا أظنها إلا شهرزاد زمانها" (ص52).

فالمتلقون هنا تربطهم علاقات متنوعة ببيت الهذلي (وهو بيت علم ومعرفة⁽²⁾)، ومن بينهم أستاذ في الأدب العربي، كان مأخوذاً كغيره بحكي فريدة، وتأتي الإشارة في حضرته إلى الثقافة الأدبية والعلمية بوصفها مطلباً رئيساً لكتابة رواية متميزة: "لو كانت هذه المرأة ذات ثقافة أدبية وعلمية لكانت أخطر روائي في عصرنا هذا".

هنا يُراكم الراوي الإشارات المعبرة عن الوعي بالسرد، من خلال التنبيه على حاجة السرد الروائي خاصة إلى رافدٍ ثقافي عالم، وقد حُدد هذا الرافد بوصفين: أحدهما أدبي (ويعني الوعي بالسرد، وبالشكل الروائي تحديداً وفق السياق)، والآخر علمي (ويعني الثقافة العالمية المتنوعة التي تتيح للروائي قدرة أكبر على الاكتشاف، والوصف، والتحليل، والبناء، والإقناع كما سنرى في المبحث التالي).

وقد أصل الراوي علاقة فريدة بالحكي من خلال مقاطع استرجاعية خارجية، رصدت هذه العلاقة من زوايا متعددة:

فالراوي هنا يتجاوز بنا الحكاية إلى الحكي بوصفه نشاطاً سردياً للراوي⁽¹⁾؛ لذلك تكرر الفعل (تحكي) مرتين في هذا المقتطف، وتحدت قيمة الحكي بتميزه (جمال الصوت، ثراء الحكاية، دقة الوصف، فتنة الكلام)، وبتأثيره في المتلقي (يتمصّ، تسري في أعصابه وعروقه، يقع في غرامها). وثمة إشارة مهمة في هذا المقتطف إلى سعة الحكاية بوصفها عامل قوة وتميز وثناء وجذب؛ ففريدة حين تحكي لا تقدم لمن يستمع إليها حكاية محدودة، بل تحمله إلى عوالم (بصيغة الجمع)، تمتاز بانفتاحها الزمني (يتمزج فيها زبد الأيام العابر بالمستقبل).

نحن إذن بإزاء إشارات تعبر عن وعي الراوي بفعل الحكي، وبما ينبغي أن يكون عليه من جهتي الإنشاء والتلقي. وإذا كان الراوي في المقتطف السابق يرصد -وفق السياق- أثر حكي فريدة في أطفالها وفي العوام من أهل بلدتها الرحيلة، فإنه في موضع لاحق يرصد هذا الأثر في الكبار رجالاً ونساءً، بل في فئة نوعية تمتاز بالعلم والمعرفة:

"طلبت منها الحاجة خيرة الليلة الثانية من ليالي العرس أن تقصّ عليهم خرافة، فطفقت تروي لهم قصة عائشة ابنة الملاح، وكيف فعلت بها العجوز المشعوذة التي تُسمّى في القص الشعبي عجوز الستوت، فأذهلت جميع الحاضرين رجالاً ونساءً، وكان الحاج الهذلي قد دعا أهل العروس تلك الليلة لحضور الحفل وللعشاء، فاستمع الجميع

(1) انظر: القاضي (وآخرون)، معجم السرديات، ص243.

(2) انظر: ابن رمضان، العليّة، ص49.

"ولكن الذي أدهشه أكثر، وتركه منبهراً بها حقاً، هو ثراء لغتها في وصف الأشياء والأحوال والمواقف والأحداث والمشاعر، فالكلام يسترسل من فمها وعينيها ومن بين أصابعها وحاجبيها خيوطاً ذهبية وأسلاكاً من البلاغة الشعبية، ومن العبارات الصقيلة السلسة، وهو ينظر إلى شفتيها تتحركان " (ص 179).

كما رصد الراوي تفاعلات الحكيم في شخصية فريدة: كيف تحكي، كيف تتعاطى مع السامع، كيف تتفاعل مع حكي الآخرين، كيف تنظر إلى الحكيم، كيف تفكر أو تحلم من خلاله:

- "تخيلت أخيراً أن الإذاعة انتدبتها في قسم اللهجة الدارجة؛ لتروي القصص الشعبية مع عبدالعزيز العروي، أمواج منغشة من أحلام وأحلام وأحلام غدتها بخيالها الحكائي" (ص 152).

- "ويسألونها عن حكاية من الحكايات التي تتلذذ بسردها، فيثيرونها وتدع الأكل وتتكلم وتحكي، فيغتنمون الفرصة، ويأكلون أكثر منها، وتشبع هي بالحكي، كانت تشبع بالنجاح في تشويقهم إلى حكاية أخرى" (ص 367).

- "كانت تستمع لا محالة إلى خرافات عجائز حامة البهاليل بنهم غير معقول.... ولكنها لم تكن تعجب كثيراً بتلك الحكايات، كانت تراها فاترة، فكانت تخرع حكايات أخرى من نسج خيالها، وتراها أحرّ، أو تعيد سرد القصص التي تستمع إليها بأحداث أخرى أكثر

- "كانت في صباحها الأول مولعة بالحديث والحكي، كانت تتكلم وتتكلم وتتكلم..." (ص 367).

- "ابتكرت طقوساً خاصة بها، وخصصت لها ركناً من أركان غرفة البنات، ووضعت مرتبة صغيرة خاصة للجلوس زمن الحكيم... وكانت إذا سألها أحد أبنائها عن غرض من الأغراض تقول له: انظر مكان الحكيم تجده هناك" (ص 369).

وكذلك الأمر في حاضر السرد، فقد صوّر الراوي تفاعل فريدة مع الحكاية من خلال تلهّفها الشديد للأمثال الفصيحة والعبارات الأدبية التي تجري على لسان الحاجة خيرة، وتلذّذها بسماعها وحفظها⁽¹⁾، وكذلك ممارستها الحكيم في فضاءات متعددة⁽²⁾، وظل فعل الحكيم (والكلام بوجه عام) أحد أبرز عوامل انجذاب الآخرين إليها، على اختلاف مستوياتهم الاجتماعية والثقافية:

- "كانت أسرة الهذيلي تتمتع غاية التمتع بسماع لهجتها، والإصغاء إلى حكاياتها وأمثالها" (ص 56).

- ويقول الحاج الهذيلي: "وأنتم الجريدية يا بنتي ما شاء الله، روحكم خفيفة وطبعكم سمح، وحكاياتكم الحلوة لا تنتهي" (ص 82).

ومع انبهار منجي بجمالها الذي يعد أكثر أبعادها بروزاً في الرواية، وإعجابه بثقافتها الاجتماعية، وقوة شخصيتها، فإن انبهاره كان أكبر بلغتها وبقدرتها على الوصف والحكي:

(2) انظر: المصدر السابق، ص 65 - 69.

(1) انظر: المصدر السابق، ص 71 وما بعدها.

تشويقاً وأشد حرارة... كانت تشرك السامع بأسئلة
تثير وتثوق" (ص367).

ومع تقدم الرواية اتسعت مساحة الحكى الخاصة
بفريدة، فبرز صوتها من خلال:

- الحكى الذي خصّت به منجى، وتظهر لنا هذه
المادة عبر ذاكرة منجى "تذكّر ضحكته وهي تقول
له: لم يكفِ أسرتي اسمٌ واحدٌ فسموني اسمين..."
(ص228)، ومن خلال كنش المسودة الذي كان يدوّن
فيه الحكايات التي كانت تختصّ بها⁽¹⁾، والراوي هنا
راوٍ مشارك بصوتين: الفاعل الداخلي والفاعل الذاتي.
- مشاهد الحكى الشعبي، وهي محدودة في الرواية،
وقد برزت أول الأمر من خلال ما قدمه الراوي من
معلومات حول علاقة فريدة بهذا النوع من الحكى -
كما مرّ بنا -، ثم من خلال إتاحة الفرصة لفريدة
لتمارس الحكى الشعبي، وقد جاء هذا متأخراً في
الرواية:

"لم تجد فريدة مناصاً من تلبية الطلب، فاعتدلت
في جلستها، وترشفت من الكوب رشفتين
خفيفتين، وسوت منديلها الذي كانت تلف به
شعرها، وقالت: يا من حجاتك يا من ميجاتك،
سأحكي لكم يا سادتي الكرام، وعلى النبي أفضل
صلاة وسلام، حكاية جدتي العجبية الهمامية:
روت لي هذه الحكاية خالتي الصالحة عن أمها
بدرة بنت سيدي العروسي لئقر قالت: نزح أبي..."
(ص300 - 304).

وقد أخذ بعد الحكى في النمو سردياً، حتى رأينا فريدة
في آخر الرواية تسجل حكاية من وضعها في مطبعة
عيون الفكر، لتطبع لاحقاً بعنوان: "اللفتة الأخيرة"،
ويبشر الراوي هنا شخصية الناشر؛ ليعكس من خلالها
تمكّن فريدة من فعل الحكى، إذ كان يجلس قبالتها
مأخوذاً بفنّيات حكيها (تطريز الأحداث، الوصف،
الحبكة، تأجيل العقدة، التلاعب بالسامع، اللغة
القصصية، الارتكازات في الحديث، نبرات الصوت،
الإيقاع)، وقد بلغ به التأثير الغاية فوصفها بالخالقة
للعادة، وفضّلها على عبدالعزيز العروي، بل عدّه تلميذاً
مبتدئاً في حضرتها⁽²⁾.

ومع أن وصول فريدة (وهي المرأة الأمية) إلى هذه
المرحلة يعد غاية في توسيع هذا البعد على المستوى
السردى، فقد واصل الراوي تطويره بعد ذلك، لنرى فريدة
تمارس فعل الحكى بشكل دوري في إحدى المدارس
الابتدائية، تحت برامج الأنشطة الترفيهية للتلاميذ⁽³⁾.

الحكى إذن ليس بعداً هامشياً أو طارئاً على شخصية
فريدة بل هو مكوّن رئيس فيها، ارتبط بها في الماضي،
واستمر معها على طول خط السرد. وإذا كانت الأبعاد
الأخرى المتصلة بفريدة (ولا سيما المهمة) قد تآكلت
شيئاً فشيئاً مع تقدم السرد (كالبعد الجسدي) فإننا نجد
هذا البعد ينمو ويتمدد داخل الحقل السردى، ويرسخ
نفسه من خلال استرجاعات خارجية، وتنويع في زوايا
الرؤية؛ لنشهد معه قفزة فريدة من أم تروي لأطفالها
حكاية النوم في بداية الرواية إلى مؤلفة لها نتاج

(3) انظر: المصدر السابق، ص376.

(1) انظر: المصدر السابق، ص227 - 248.

(2) انظر: المصدر السابق، ص373، 375.

تجلى روائياً من خلال النشاط السردى للراوي، ومن خلال موضعيته الحكيم؛ ليكون خطأً سردياً موازياً لرحلة فريدة، منسجماً مع تجربتها، ومع الفضاءات الثقافية التي مرت بها، أي: إنها - بتعبير ميلان كونديرا - طبيعة الرواية في وقوفها إلى جانب الإنسان ضد كل السبل الرامية إلى نسيانه⁽¹⁾.

المبحث الثاني

المكوّن الثقافي

يُعدّ المكون الثقافي أحد أهم متطلبات الكتابة الروائية؛ إذ "ليس في الأجناس الأدبية ما يساوي الرواية في شغفها بالمعلومات والتحليل الاجتماعي والفلسفي، وقدرتها على استيعاب ذلك وتشكيله في صيغة حوارية من دون أن يستحيل فيها المحتوى إلى عبء"⁽²⁾، بل لا يمكن فهم وجود نص روائي في الأصل بمنأى عن هذا المكوّن المهم.

وقد تضمنت رواية العلجية إشارات كثيرة دلت على فاعلية هذا المكوّن في فضاء التجربة، يمكن وضعها عند التوصيف العام في ثلاثة مسارات:

الأول: تمثيل البيئة التونسية (مرجع الحكاية)، من خلال عرض مخزونها الثقافي (المادي والمعنوي)، بالمفهوم الواسع للثقافة، الذي يعني جميع النشاط والاهتمامات المميزة لشعب ما⁽³⁾.

قصصي منشور، ورواية ذات صوت مؤثر داخل مؤسسة تعليمية!

هذا النمو لم يكن مقصوداً على حكي فريدة، بل شمل (السردى) في الرواية، فجميع شخصيات الرواية كانت متفاعلة مع هذا البعد: تحكي، أو تطلب حكاية، أو تعلّق عليها، أو تدوّنها، أو تبدي التأثر بها... إلخ، ومع تقدم السرد تتسع هذه السردية، لتبدو الرواية في صورة كونٍ مشغول بالحكي إنشاءً وتلقياً وتفاعلاً ورصداً، وهو اتساع موضوعي، ارتبط بتجربة فريدة في الحياة، وباستقلالها من التبعية للآخر، كما ارتبط بتقدمها البطيء والحذر إلى مجتمعات أكثر مدنية (العاصمة)، إضافة إلى تمتّع بعض أولادها بالتعليم الجيد، وانفتاحهم الثقافي (التلفزيون، السينما)، وعند هذه النقطة ظهرت الرواية في بيت فريدة؛ لتكون جزءاً من تكوين أولادها وشاهدة على التغير الثقافي الذي طرأ عليهم:

- "كانت هاجر تطالع رواية التربية العاطفية لجوستاف فلوبير في ركن الفناء" (ص372).

- "في ذلك اليوم كان عادل يجلس في حديقة البلدير يطالع رواية قصر أمي لمارسيل بانويل" (ص374).

إن تتبع هذا الخطّ في الرواية يدلنا على (الوعي بالسرد) بوصفه مكوناً رئيساً في فضاء التجربة، وقد

(3) انظر: إليوت، ت.إس، (2014م)، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ت.شكري عياد، ط1، القاهرة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ص40.

(1) انظر: كونديرا، ميلان، (1999م)، فن الرواية، ت.بدر الدين عرودي، ط1، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر، 1999م، ص13.

(2) زيّاد، صالح، (2012م)، الرواية العربية والتنوير، ط1، بيروت، دار الفارابي، ص151 وما بعدها.

هذا المجتمع واختياراتهم، ولا سيما فيما يتعلق بالمرأة (وهو ملمح تمثيلي ملحّ في هذه الرواية).

3- الثقافة المغروسة في القوالب اللغوية والأدبية الشعبية، كما في الأمثال بوصفها "شواهد ثقافية على القيم السائدة كالعادات والتقاليد والأعراف"⁽²⁾، وتزداد أهميتها - في بعض الأحيان - بما تحمله من أثرٍ للعناصر المادية الموجودة في بيئتها⁽³⁾:

- "اخدم بالقفصي وحاسب البطال" (ص288).
 - "اخطاني يا قط وإن شاء الله نتخبط" (ص163).
 - "إذا صاحبك عسل لا تأكله الكل" (ص362).
- وكذلك الأغنية الشعبية أو التونسية التي شكلت جزءاً من ذاكرة الراوي، وظهرت مرتبطة بحدث واقعي أو حدث روائي، أو شخصية، أو مكان.
- وقد أثرى الراوي مسار التمثيل بكم كبير من التحفيزات الواقعية، كما في ربطه بعض شخصيات الرواية بشخصيات واقعية بارزة، من ذلك:
- الربط المباشر⁽⁴⁾ بين فريدة وابنها عبدالستار من جهة والطبيب إبراهيم الغربي من جهة أخرى، فقد ظهر الأخير (وهو أحد الوجوه الطبية البارزة في تونس إبان تلك المرحلة) بوصفه شخصية روائية تولت فحص عبد الستار، وفسّرت مرضه لفريدة، ونصحتها بإدخاله المستشفى للعلاج⁽⁵⁾.

جاء هذا بالاعتماد على الطاقة العالية في الوصف، ثم على الحوار بنسبة أقل، وقد تجلت من خلالهما صورة واسعة الإطار للبيئة التونسية، من ذلك - على سبيل المثال -:

1- الأمكنة بتعددها وتنوعها، وبما تشفّ عنه من طبقات اجتماعية، وتباينات ثقافية وجمالية، وقد فرضت الرحلة - وهي منطق الرواية كما مرّ بنا - تعدد الأمكنة وتنوعها، واستتبع هذا وصفها بدرجات متفاوتة، وربطها - في أحيان كثيرة - بسياقٍ سياسي أو ديني أو اجتماعي أو اقتصادي؛ ويمكن - تبعاً لذلك - القول إن الوظيفة المعرفية أهمّ وظائف المكان في رواية العليجية، وتتمثل هذه الوظيفة في تقديم معطيات البيئة في مستويات عدة تحيل عليها الأمكنة في سماتها المختلفة⁽¹⁾.

وقد أسهمت هذه المعطيات في تعميق صلة الشخصيات بالبيئة التونسية، إلى حدٍ عدم إمكانية تلقيها بهذا القدر من الانسجام والإقناع في أي بيئة أخرى.

2- عادات المجتمع المتمثلة في وصف اللباس والأكل وعادات الضيافة والتعامل مع الغرباء، وغيرها من القيم الراسخة التي تتحكم في مواقف المنتمين إلى

(1) قسومه، طرائق تحليل القصة، 60.

(2) شعبان، أحمد، (2003م)، موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائدة، ط1، القاهرة، دار الآفاق العربية، ص15.

(3) انظر: عرابي، خطري، (أبريل: 2015م)، أثر عناصر الثقافة المادية في بنية المثل الشعبي ودلالاته: دراسة ميدانية تحليلية على أمثال مختارة، مجلة هيرميس، الجزائر، مركز جامعة القاهرة للغات الأجنبية والترجمة الاحترافية.

(4) نقصد بالربط المباشر إنشاء علاقة تواصل ممثلة داخل الحقل السردي بين الشخصية المتخيلة وإحدى الشخصيات الواقعية، وأما الربط غير المباشر فيأتي من خلال إشارة الراوي إلى وجود علاقة بين الشخصية الروائية وإحدى الشخصيات الواقعية، دون أن تمثل هذه العلاقة في تواصل على المستوى السردي بين الشخصيتين، وكلا المستويين من الربط يغذي وظيفة التحفيز الواقعي، ويسهم من وراء ذلك في تمثيل عالم الحكاية.

(5) انظر: ابن رمضان، العليجية، ص148.

ناتج ثقافة عالمة، تمدّ الروائي بما يحتاجه من مفاتيح وأدوات للاكتشاف والتحليل، ومحاورة الظواهر، ويمثلها هنا في الدرجة الأولى الجانب النفسي، الذي هيمن على البعد التحليلي في الرواية، وكان سبباً في ظهور عدد من المفاهيم النفسية على لسان الراوي في تعليقه أو وصفه دواخل الشخصيات، أو في أقوال الشخصيات لبعضها بعضاً، من ذلك: النمو النفسي والمشكلات الباطنية⁽⁶⁾، وانفصام الشخصية⁽⁷⁾، والوسواس القهري⁽⁸⁾، والهوس⁽⁹⁾، وعلم نفس الطفل⁽¹⁰⁾، والذكاء الاجتماعي⁽¹¹⁾، وغيرها.

والثالث: البعد النقدي، وقد استهدف هذا البعد الكثير من الموضوعات والظواهر السياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية، التي أفرزتها الحكاية أو عالمها وسياقاتها المختلفة، من ذلك نقد المواقف السياسية النفعية التي غلبت المصلحة الخاصة على مصلحة الوطن، وقد ظهر هذا من خلال بروز شخصية ذات خلفية غير وطنية، مثلتها مواقفها المتواطئة مع الاستعمار، كما نجد في شخصية بدر الدين، الذي كان سبباً في خروج فريدة من مغرب القمرة، على خلفية تصديها لرغباته.

وكذلك نقد المثقفين وظاهرة انكفائهم على الذات أو انفصالهم عن الواقع، وتعاليمهم على الثقافة الشعبية الأصيلة، وظاهرة الازدواجية بين المبادئ التي يؤمن

- الربط غير المباشر بين شخصية الحاج الضاوي وشخصيات سياسية ونضالية تونسية، كان لها نشاط بارز قبل الاستقلال وبعده، كالماسي لسود، ومصباح الجربوع، وحسن بن عبدالعزيز، وأحمد التليلي، ولزهر الشرايطي، والحبيب بو رقية، وصالح بن يوسف، وشاذلية بوزقرو، وخديجة رابح، وآخرين⁽¹⁾.

- الربط غير المباشر أيضاً بين منجي وشخصيات ثقافية تونسية بارزة كمحمود المسعدي، وسي عبدالوهاب بكير، وسي محمد العنابي، فجميع هؤلاء ارتبطوا بالمدرسة الصادقية التونسية، وقد حضروا بأسمائهم في سياق التقديم المباشر لشخصية منجي⁽²⁾، دون أن يكون لهم دور في الرواية.

ولم يقف التحفيز الواقعي عند حد الشخصيات بل شمل الأحداث والمناسبات، ووجوه النشاط الاجتماعي في تلك المرحلة، كحفل استقبال بو رقية عام 1955م والاستقلال الداخلي⁽³⁾، وصدر مجلة الأحوال الشخصية⁽⁴⁾، والفيضانات التي اجتاحت برّ تونس عام 69⁽⁵⁾، وغيرها من الأحداث التي اتصلت بأحداث الرواية، أو استدعتها ذاكرة الراوي أو أشارت إليها إحدى شخصيات.

والثاني: البعد التحليلي، الذي يتجاوز سرد الأفعال ووصف الأشياء ونقل الأقوال، إلى ما يقف وراءها من دواعٍ ودوافع وغرائز وعواطف وأنساق، وهذا - بلا شك -

(1) انظر: المصدر السابق، ص 121 وما بعدها.

(2) انظر: المصدر السابق، ص 175.

(3) انظر: المصدر السابق، ص 232.

(4) انظر: المصدر السابق، ص 213.

(5) انظر: المصدر السابق، ص 329.

(6) انظر: المصدر السابق، ص 195.

(7) انظر: المصدر السابق، ص 182.

(8) انظر: المصدر السابق، ص 411.

(9) انظر: المصدر السابق، ص 414.

(10) انظر: المصدر السابق، ص 193.

(11) انظر: المصدر السابق، ص 212.

وبتتبع الأبعاد الثلاثة (التمثيل، التحليل، النقد) نضع اليد على الحضور الضاغط للمكون الثقافي في فضاء التجربة، وكيف أفرز تمثيلاً واسعاً للبيئة، عبر عن معرفة واسعة بالتاريخ السياسي والثقافي والاجتماعي، وعن بنية مفاهيمية تتيح فرصة للتوغل في الشخصية، ونقد السياق الثقافي. وهذا المكون بمثابة المظلة التي تندرج تحتها المكونات الأخرى.

المبحث الثالث

التجربة الخاصة

تأتي فاعلية التجربة الخاصة في رواية العلجية من جهتين:

الأولى: انتماء الروائي إلى عالم الحكاية (البيئة التونسية)، مع ملاحظة أن ارتباطه بهذه البيئة بدأ مع ولادته واستمر إلى حين كتابة الرواية.

والثانية: الارتباط بين زمن الروائي وزمن المغامرة، وهنا تأخذ العلاقة بين الاثنين مستوى أعمق، فالحدّ الزمني الذي انطلق منه السرد في رواية العلجية هو ثاني أيام أكتوبر من عام 1961م، ثم استمر السرد بعدها في التقدم حتى انتهى بعام 1976م تقريباً، أي: إننا أمام خمسة عشر عاماً (على الأقل من زمن السرد) داخلة في الزمن الخاص بالروائي (وتحديداً بين التاسعة والخامسة والعشرين من عمره).

وأما الأزمنة السابقة لانطلاقة السرد فمفتاوتة في قربها وبعدها من نقطة الانطلاقة، ويمكن القول إن أبعد نقطة بلغها السرد في (استرجاعاته الخارجية المهمة) لم تتجاوز عام 1945م، العام الذي تزوجت فيه فريدة

بها المثقف وسلوكه في الحياة ولا سيما فيما يتعلق بالمرأة، نجد هذا - على سبيل المثال - في الصدمة التي شعر بها منجي وهو يقترب من فريدة ويطلع عن قرب على تجربتها في الحياة، وقد أفرز هذا الشعور نقداً قاسياً للذات، بل كان سبباً في تغيير رؤيته لذاته وللمرأة وللحياة بوجه عام:

"ولكنه أيضاً لأول مرة يحس بينه وبين نفسه بأنه يخون أريحيته الطاهرة البريئة، ويتعدى حدوده معها، ويبيح لعينيه أن تتمتع بما ينبغي ألا يبيع به لهما. أحس بأنه وبش وأنه نذل لا يستحق نظرة الاطمئنان، وتلك الثقة التي منحها له أبناؤها، أدخلته بيتها فسمح لنفسه بأشياء صار يرى من أيام فقط أنها محرمة عليه" (ص190).

ولعل الجزء الأكبر من نشاط البعد النقدي في الرواية استهدف الظاهرة الاجتماعية، وكشف مولاتها وصورها، كما في ظاهرة تخلي الرجال عن مسؤولياتهم الأسرية وما ولّدت من معاناة اجتماعية مفتوحة، وكذلك النظرة الذكورية التي تختصر المرأة في جسد قابل للاستثمار أو بحاجة دائمة إلى التسييج، وما تركته أمثال هذه الظواهر الاجتماعية من أثر سلبي في أعماق المجتمع التونسي، أفرز مع الأيام حالة التشّت والفقر والحرمان، بل والرغبة الدائمة للإنسان في التحرر والانعقاد والخروج إلى فضاءات مرتبة على أساس إنساني: "ولم تكن تتصور وهي المرأة البسيطة أن حياة الناس مريضة وهشة بذلك الشكل الفظيع" (ص88).

من التفاصيل حول عالم الحكاية بوجه عام، وعناصر الحكاية بوجه خاص.

وقد ترتّب على ثراء ذاكرة الراوي ظهور سمات في الرواية دالة على نشاط الذاكرة، أو على وعي الراوي بها، من ذلك:

- الإعلان عن ذاكرة الشخصية الروائية، وتحديد نوعها أو مستواها:

• "صارت في أوقات فراغها تصغي إلى تلك المشاكل الاجتماعية التي أذهلتها فتخترنها في ذاكرتها ومخيلتها، وتمني النفس بأنها ستمليها يوماً ما..." (ص89).

• "واحتفظت ذاكرته الشميّة ببعضٍ منها" (ص166).

- إبراز عملية التذكر بما يحيط بها من تشويش وتردد:

• "أصاب الحاجة خيرة فالج أو ربما نزيّف دماغي" (ص74).

• "وكانت تسافر كل أسبوعين تقريباً" (ص361).

• "فاغتتم فرصة انتباهها ثالث مرة أو رابعها" (ص159).

- اعتماد الراوي على مخزونه الثقافي المعبر عن الإنسان المنتمي إلى عالم الحكاية:

• "يقولون إن الريح العاتية علامة لعنة ونذير فراق" (ص11).

من لسود⁽¹⁾، غير أنّ أغلب المساحة الزمنية الخاصة بالاسترجاع الخارجي تردّت بين عام 1952م وبداية الزمن السردي 1961م، وهذا يعني أن الزمن السردي من بدايته إلى نهايته (بما في ذلك أغلب مقاطع الاسترجاع الخارجي) داخل في الزمن الخاص بالروائي (وقد سبقت الإشارة إلى أنه ولد في عام 1952م).

وعليه فعالم الحكاية في رواية العلجية ليس عالمًا مستورداً من التاريخ العام، أو متخيلاً عبر وسائط مساعدة، بل هو عالم الروائي نفسه، وقد قدمه في الرواية بصورة تعبّر عن الارتباط الحميم بينهما، وهذا ما نجده في أمكنة الرواية التي لم تخل من معناها الثقافي، وكذلك الشخصيات التي تجاوزت النهوض بالدور إلى إثرائه بخصوصية البيئة، وكذلك الأزمنة التي ظلت متصلة بسياقها التاريخي، وكل ما سبق مؤشر على ارتباط هذا العالم بذاكرة الروائي، وهي هنا ذاكرة خاصة تمتح من مخزون مجمع من حياته الخاصة. ويمكن أن نتلمس أثر التجربة الخاصة هنا في مظهرين رئيسين:

المظهر الأول: ثراء ذاكرة الراوي، وتنوّعها بين (ذاكرة حداثيّة) مرتبطة بالأحداث وتفاصيلها، و(ذاكرة دلالية) مترعة بالمعلومات والشواهد والمحفوظات، و(ذاكرة إدراكية) تختزن الكثير من الصور والأصوات والروائح والملموسات⁽²⁾، وجميع هذه الذواكر طويلة المدى، وقد ساهم نشاطها - مجتمعةً - في إثراء الرواية بكمّ كبير

(1) انظر: المصدر السابق، ص65.

(2) انظر: شحيّد، جمال، (2011م)، الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص45.

• "عثر في قطعة مطاط ممزقة بعتبة باب الحافلة الأمامي، فكادت تقع على وجهها... وتمزق جوربها القطني الأسود، ومداسها الأيمن، وكسر ظفر إصبعها الكبير، وسال منه دم حار حرارة شوقها إلى ما بعد فراق بلدة الرحيلة" (ص7).

• "فحنت الخطأ ولم تنتبه إلى طبقة لزجة من أوراق الشجر في الخريف تغطي بركة ماء فوقعت فيها، وابتل إصبعها المعطوب وجواربها..." (ص12).

• "عثرت مرة أخرى في الدرج الأول في بهو الإدارة فأصيب نفس الإصبع المعطوب الذي أصيب وهي تنزل من الحافلة قبل يومين" (ص45).

• "فهرعت إلى النفزاوي، وعثرت يومها في درج بيتهم، فأصيب ذلك الإصبع الذي أصيب في درج الحافلة يوم دخلت مغرب القمرة أول مرة" (ص403). والمظهر الثاني: إعلاء الراوي من شأن التجربة الحياتية الخاصة، وتحيّزه المطلق إليها حتى في سياق مقارنتها بالثقافة العالمية، ففريدة (المرأة الأمية المهمشة المسكونة بالمعاناة)، تنمو على امتداد الرواية فكراً ونفسياً واجتماعياً بفضل تجربتها الخاصة في الحياة، وقد كان هربها من زوجها بمثابة الخطوة الأولى في طريق تجربة جديدة، تقوم على قصدية خاصة، واستقلال في اتخاذ القرار: "في تلك الليلة الجديدة أدركت أنها ليست بحاجة إليه ولا إلى غيره، عرفت أنها قادرة بنفسها" (ص17).

• "وفي عاداتهم أن العروس قبل زفافها تزور سيدي عبدالملك بسليانة أو سيدي الصحبي ورجال صبرة بالقيروان" (ص98).

- البروز الكبير لفعل التذكر حتى من الشخصيات نفسها، وهذا ما يفسر ثراء الرواية بمقاطع الاسترجاع (الداخلية والخارجية)، وهي شكل فني يتخلق بفعل الضغط الذي تمارسه الذاكرة أو عملية التذكر على فعل السرد في صورته الخطية، وكذلك ظاهرة تذكير بعض الشخصيات بعضاً بقول أو فعل أو حال، سبقت الإشارة إليه في الرواية:

• "كان السكون مخيماً على الحي إلا من صفارة قطار آت من بعيد وهو يدخل رادس أو يغادرها إلى الزهراء، ذكرها صوته أول لقاء كان لها مع منجي" (ص314).

• "صار لا يسمع صوت القطار الرابط بين سوسة وصفاقس دون أن يتذكرها" (ص193).

• "تذكرت كيف كان جالساً في محطة جمارة" (ص33).

• "وتداعت ذكريات الحاج الضاوي" (ص417).

• "تذكر فنجان القهوة الذي قدمته لي في القطار أول لقاء بيننا؟" (ص417).

- تنشيط ذاكرة المروي له من خلال تذكيره بتفاصيل سابقة ليست ذات أهمية في خط السرد أو الموضوع الروائي، وهذا ما نلاحظه من خلال هذه المقتطفات المرتبة بحسب ظهورها في الرواية:

بشكل لا يخلو من وعي ونضج مرة أخرى أن الاستعمار ليس مجرد حضور أجنبي" (ص89). وحتى في حالة حزنها وانكسارها كان هذا المنظور يعبر عن قوتها:

- "كانت تحكي وتحكي وتحكي وتبتسم أحياناً، أو تتنهد وتضحك أو تبكي، ولكنه لم يلاحظ عليها بكاء ضعف أو إحباط، بل كانت تبكي بإحساس قوي دال على رغبة حارقة في تحدي الحياة، وعلى موقف ساخر من الوجود ومن المجتمع" (229).

وهكذا كان الراوي مشغولاً برواية تجربتها الخاصة قبل الرحلة وبعدها، ومحاولة رصد ما من زوايا متعددة (التجربة، أثرها، تأثير فريدة بها... إلخ)، وجعلها أحد عوامل القوة والتأثير في شخصية فريدة، ويظهر هذا من خلال تبني شخصيات مثقفة متعددة (مثل: سليم ابن الحاج الهذيلي، ومنجي، وابن أختها حسن)، وهي في حال انجذاب إلى شخصية فريدة، أو إحساس بالتصاغر أمامها، فمنجي - على سبيل المثال - صاحب الثقافة المزدوجة، والتكوين العلمي والأدبي، والشاعر المتألق، المحب للموسيقى الغربية، والقارئ النهم، مع الفارق التأهيلي والثقافي الكبير بينه وبين فريدة، ومع موقفه الشاذ من المرأة والمرأة الجميلة تحديداً المناقض لأفكاره التقدمية، وجد نفسه في رتبة أقل منها حين التقاها أول مرة:

- "فكاد يغمى عليه مما يقطر منها من الرقة والأناقة الفكرية، هذا سؤال أشعره بأنه أقل منها

وفي كل منعطف كان الراوي يقدم تجربة فريدة من منظوره الخاص، نجد هذا - على سبيل المثال - مع انتقال فريدة إلى مقام صاحب الجاه، وانفتاحها هناك على معاناة الزوار:

- "كان ذلك الفضاء المقامي مورد حياة جديدة ثرة لم تكن فريدة تتخيلها، ففيه تعرفت في وقت قصير جداً على خبايا الحياة الاجتماعية القديمة في الآفاق التونسية والأسر" (ص88).

ويرصد من هذه الزاوية أثر هذه التجربة في شخصيتها:

- "في ذلك الفضاء تخلصت من جانب كبير من أنانيته وإحساسها بالشقاء والبؤس، تجذرت إنسانيتها، وازداد شعورها بالتواضع أمام المصائب التي تسمع بها يومياً، وأخذت تروض نفسها على قبول الواقع..." (ص88).

وهنا يظهر صوت الناظم الخارجي ليعلي من شأن هذا التغير الناتج عن التجربة الخاصة حتى في سياق مقارنته بالتجربة الثقافية النخبية أو الكتبية:

- "صارت في زمن وجيز وهي تستمتع إلى هذه القصص التي تصدر من أعماق الواقع ذات ثقافة اجتماعية عميقة، ومعرفة بأحوال الناس ما كانت لتحصل عليها لو درست في أرقى المعاهد الاجتماعية، ولو أنجزت أعمق الدراسات الميدانية" (ص89).

ويرصد من زاوية أخرى تحول هذه المادة إلى بناء وعي بالحالة، قائم على التفسير والتحليل: "وفهمت

- شأنًا، بأنها هي فعلاً معلمة وهو تلميذها" (ص166).
- "هذه المرأة يليق بها مقعد وثير في الدرجة الأولى بستائر من الديباج الأحمر، وكروسي من الجلد الطبيعى أو القطيفة مرصع بالمسامير الذهبية، وأمامها منضدة من الأبنوس الأسود..." (ص168).
- "كانت بعض الكلمات والصور والعبارات القديمة عبارات (ناس بكري) التي تستعملها في محاورتها له، تصفع ثقافته الكتابية وتتحداه، لغة كثيفة ثرية، وربما رمزية، لم يكن يتصور أن أعماق الدارجة التونسية تتعلمها" (ص178).
- "دعاه ذلك التفكير إلى الشك في وسامته: لعلني لست الرجل الوسيم بالقدر الذي تتمناه وتنتظره، نعم أنا لستُ وسيماً..." (ص174).
- "حركتُ فيه مشاعرَ لم يكن يحس بها من قبل، مشاعر لم يدرك بها العالم قبل ذلك اللقاء، أحاسيس يمكن أن يكون ورثها من أجداده أو أعمامه أو أخواله ولكنها ظلت كامنة في كيانه الموروث، ولم تجد من يبعثها إلى سطح الذاكرة، لم تتح له فرصة لاستكشافها حتى جاءت فريدة..." (ص178).
- "وتأكد في وقت قصير أن ثقافته الاجتماعية واليسارية الموغلة في المكتبية وفي رفع الشعارات النمطية ربما تكون ضعيفة وأنانية ومنغلقة إزاء ثقافتها الاجتماعية الثرية العميقة المتفتحة..." (ص179).
- "تحدث فيه ثقافته العلمية بثقافتها وشخصيتها الاجتماعية وتجربتها..." (ص179).
- "كانت تصف له أبنائها وهم جالسون في فناء البيت وتقارن بينهم من ناحية الأخلاق والنفسية، كانت - فيما يرى هو على الأقل - أمهر من دكتور في علم نفس الطفل. كاد يجن وهو يكتب هذه التعليقات، وكان يدوّن معها: من أين أتت بتلك العبقرية في دقة الوصف" (ص193).
- وقد تركت فيه فريدة أثراً بارزاً، واستطاعت أن تحدث به تغييراً جذرياً في حياته: "طفق إحساس غامض ينتابه، إحساس يدفعه إلى أن يغير من نسق حياته..." (ص191).
- ونجد هذا أيضاً مع سليم بن الحاج الهذيلي، ذي التكوين العلمي المتميز في المدرسة القومية للإدارة بباريس، فهو يقرّ لها بالثقافة بطريقة تبدو كأنها نفْي للثقافة عن الذين عُرفوا بها:
- "حتى قال سليم وهو يزورهم يوماً إنَّ اعتناء فريدة بمزهريات القرنفل والحبق، واختيار أمكنتها تحت النوافذ وفي السقيفة، وإن لمساتها الجميلة في إعادة تنضيد الأثاث لا تقدر عليه مهندسة ديكور زراعي، وإنها هي المثقفة فعلاً" (ص55).
- وهذا ما يتوجه به الراوي نفسه إلى المروي له مباشرة:
- "ثقافتها الاجتماعية الثرية العميقة المنفتحة وما تستعمله من معاجم لا يملكها المثقفون الذين لم يغادروا العاصمة وأحوازها، ولم ينظروا إلى المجتمع

الأغلبية، والفقر في مواجهة عالم مادي، أي: إنه يتذكر الإنسان، ويعيد إليه القيمة، ويقف ضد محاولات نسيانه - كما يعبر كونديرا -.

وعليه يمكن القول إن معاناة فريدة تعكس في الرواية معاناة جيل الاستقلال، وهو يخطو خطواته الأولى إلى الحرية والمدنية، في سياق ثقافي لم يكن يساعد على إحراز تقدم واسع لا في عمقه الشعبي المجلل بالعادات والتقاليد المتحيزة ضد الإنسان وضد المرأة تحديداً، ولا في عمقه الثقافي المنفصل عن الواقع، والمنشطر من الداخل بين تحرر المبادئ وقيود العادات. وربما أسهم هذا في سيولة المفاهيم الثقافية داخل الرواية، وانتقالها من حقلها الخاص إلى حقول أخرى مبتكرة، كما نجد في مفهوم الاستعمار الذي ارتبط روائياً بالداخل، باستعمار الرجل للمرأة:

- "استعمار لسود لها كان أتعس من الاستعمار الفرنسي! الاستعمار الفرنسي كان مصيبة عامة، كارثة جماعية تخف على الفرد، أما مصيبتها هي فهي تجالدها وحدها... تجربة وجودية فذة، يعيشها الإنسان وحده في صمت ولا يقاسمه الإحساس بها أحد" (ص31).

كما ارتبط بهجرة الشباب إلى أوروبا، في محاولة لتحرير الذات من الاجتماعي والثقافي حتى لو كانت الوجهة إلى المستعمر نفسه.

- "هل كُتِبَ علينا أن نربي ليستفيد غيرنا بعقول أولادنا وأفكارهم؟ نحن طردنا الاستعمار عام 1956م لماذا الآن نجري وراءه؟" (ص393).

إلا من وراء سياراتهم، ومن خلال كتاب استوردوه..." (ص179).

إننا أمام احتفاء بارز ومستمر ومنتام بالتجربة الخاصة، وليست أي تجربة، هي تجربة قادمة من قاع المجتمع، تجربة حياتية لم تتسلح بالتعليم ولا بالمال ولا بالجاه ولا بالسند، ومع ذلك تمكنت من أن تكون معادلاً للتجارب الأكثر قوة، المتسلحة بالثقافة المزدوجة والتأهيل العلمي والقراءة الواسعة. إن هذا البعد يعكس قناعة راسخة بقيمة التجربة الحياتية أو التجربة الخاصة، وكيف أنها قادرة إنسانياً على إثبات وجودها، وممارسة التأثير في جميع المكونات الأخرى، بما فيها المكون الثقافي العالم، ولا يمكن أن تتشكل هذه القناعة إلا في رحم تجربة مماثلة، ربما خاضها الروائي نفسه، فجعلته على هذه الدرجة من القناعة بالأيام ومستخلصاتها.

إن الانحياز المكشوف للتجربة الخاصة في هذه الرواية يعبر عن وعي لا يمكن أن يُحصّل بالدرجة نفسها في بدايات أو منتصف العمر، وحتى لو حصل فإن من الصعب وضعها في مستوى معادل للتجربة الثقافية العالمية، ومن الصعب الكشف عن بعدها الإنساني العميق بهذه الطريقة الملحة، فالانحياز في هذه الرواية لتجربة فريدة هو انحياز للإنسان الأقل أو المهمش أو المنفي، هو إعادة اعتبار للإنسان وحده، مجرداً من أي عامل من عوامل القوة (التعليم، المال، الجاه)، وهذا المعنى يضع الضعيف في مواجهة محيط القوة، والأمي في مواجهة المتعلم، والأقلي في مواجهة

- "لماذا يذهب إلى فرنسا؟ هل طردنا الاستعمار من تونس؛ لنجري وراءه في بلده؟" (ص409).

الخاتمة

توجه هذا البحث إلى دراسة الراوي في رواية العلجية للاستدلال به وبنشاطه السردية على فضاء التجربة الذي تشكلت فيه هذه الرواية بوصفها جزءاً من تجربة روائية لا تخلو من خصوصية ما في السياق الروائي العربي، وانتهت الدراسة إلى الآتي:

1- استندت رواية العلجية إلى فضاء تجربة واقعي، من حيث ارتباطه بالمدرجات، ودورانه على العوالم المحسوسة، وتعاطيه مع تجربة الإنسان الواقعية، أو مع الإنسان وهو في علاقة ما (سياسية، اقتصادية، اجتماعية)، وأثر هذه التجربة فيه، وفيما يتبناه من مواقف أو يمارسه من سلوك أو ينتجه من معرفة.

2- بدا هذا الفضاء شديد التعاطف مع الإنسان وهو في حالة مواجهة جادة مع المجتمع (منظومة الأعراف والتقاليد) وسطوة المادة، وهو يسعى من زاوية صعبة وإمكانات ضعيفة إلى التحرر والاستقلال، حتى من أبعاده الخاصة التي تتركس تبعيته للآخر (الجسد مثلاً). وقد أسهم هذا التعاطف في الكشف عن جزء مهم من ذات الراوي، وأتاح فرصة لتوسيع وظائفه، كما كان له أثر كبير في إغناء الكتابة الروائية بطاقة بلاغية، غايتها تحفيز تفاعل المتلقي، واستدراج تعاطفه مع الشخصية الرئيسية.

3- انصف هذا الفضاء بتعدد مكوناته وتنوعها، وقد شَفَّ لنا نشاط الراوي عن ثلاثة مكونات رئيسية، هي:

الوعي بالسرد، والثقافة (العامة والشعبية)، والتجربة الخاصة. وقد شكّل كل مكون خطأً سردياً متتامياً في الرواية (الحكي، التمثيل والتحليل والنقد، الاحتفاء بالتجربة الخاصة).

4- دلّت فاعلية هذه المكونات على تمتّعها بالتراكم والثراء، منسجمة في ذلك مع المدى الزمني الذي تشكلت فيه (أكثر من ستين عاماً)، بالنظر إلى عمر الروائي وقت صدور روايته الأولى.

5- ساعد هذا الفضاء بتعدد مكوناته وانفتاحها وتراكمها على تشكيل راوٍ من نوع خاص، قادر على توسيع الحكاية وإثرائها، وعلى تمثيل عالم الحكاية، وعلى الإمساك بفعل السرد، واستثمار إمكاناته الهائلة، وترى الدراسة - تبعاً لذلك - أن كل تجربة روائية مرتبطة بفضاء التجربة الخاص بها سعة وضيقاً، وأن تعدد مكونات هذا الفضاء، وانفتاحها، وتفاعلاتها الداخلية والخارجية، بمثابة الشرط الذي لا بد من استكمالها لخلق تجربة روائية واعية بسمات الرواية وخصائصها على المستويين: الثقافي والجمالي، وقد لاحظت الدراسة أن لمتّع الفضاء ومكوناته بمدى زمني واسع (عمر التجربة) أثراً كبيراً في إغناء الكتابة الروائية.

6- لاحظت الدراسة أن ثراء فضاء التجربة لا يمكن أن يحقق للرواية شرط المعرفة وخاصة التشويق مالم يُسند بخطة سردية تحفظ النص الروائي من الترهّل، أو انفلات السرد. ومع إقرار الدراسة بوجود آلية واضحة المعالم ضبطت إيقاع الراوي في رواية

المصادر والمراجع:

- ابن رمضان، صالح، (2018م)، العليجية، ط1، تونس الدار المتوسطة للنشر.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، (1414هـ)، لسان العرب، ط3، بيروت، دار صادر.
- إليوت، ت.إس، (2014م)، ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ت. شكري عياد، ط1، القاهرة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.
- باشلار، جاستون، (1984م) جماليات المكان، ت. غالب هلسا، ط2، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
- تودورف، تزيفتان، (1987م)، الشعرية، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.
- جنيت، جيرار، (1997م)، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ت. محمد معتصم وآخرين، ط2، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
- الرازي، أحمد بن فارس، (1979م)، معجم مقاييس اللغة، ت: عبدالسلام هارون، (د.ط)، بيروت، دار الفكر.
- زياد، صالح، (2012م)، الرواية العربية والتنوير، ط1، بيروت، دار الفارابي.
- الزيتوني، لطيف، (2002م)، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون.

العليجية، فإنّ هذه الآلية لم تكن في الفصول الأخيرة بمستوى قوتها في الفصول الأولى، فكأنّ الرواية غصّت قبل نهايتها بتدفق فضاء التجربة، الذي يمتلك من المواد الصالحة للسرد أكثر مما يحتمله الإطار السردى للرواية، من هنا جاءت النهاية بمستوى أقل من البداية، وبدأت كأنها ناتجة عن قطع بالقوة للعلاقة بين الرواية والفضاء الذي تشكلت فيه.

7- وترى الدراسة أن الاهتمام بالبحث في فضاء التجربة يتيح فرصة جيدة لمناقشة التجربة الروائية العربية من داخلها، ويقطع حالة التوسل النقدي الدائم بالعوامل الخارجية (كضعف السياق الثقافي العام، والجهل بقيمة الآداب والفنون) لتسويغ ظاهرة الضعف الفني، أو التسطّح الفكري، وما إلى ذلك من المشكلات المرتبطة بالمدونة الروائية العربية، فمع أهمية العامل الخارجي ثمة مسؤولية كبيرة تتحملها الرواية التي لم تستكمل شرط كتابتها، أو لنقل: التي لم تتأكد من توفرها على فضاء تجربة قادر على التعاطي مع الرواية.

8- ولاحظت الدراسة أن ثمة إمكانية لاستثمار الطاقة الكامنة في بعض عناصر الخطاب القصصي؛ لتحقيق معرفة أعمق بالتجربة الروائية العربية أو السردية بوجه عام، وتقترح توجيه الدراسة إلى هذه العناصر لا بقصد توصيفها داخل حدود النص، بل بهدف الاستدلال بها على مؤثرات داخلية في عمليتي الإنشاء والتلقي.

- شحيّد، جمال، (2011م)، الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- شعبان، أحمد، (2003م)، موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائدة، ط1، القاهرة، دار الآفاق العربية.
- صليبا، جمال، (1982م) المعجم الفلسفي، (د.ط)، بيروت، دار الكتاب اللبناني.
- العدوانى، أحمد، (2011م)، بداية النص الروائي: مقارنة لآليات تشكيل الدلالة، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- عرابي، خطري، (أبريل: 2015م)، أثر عناصر الثقافة المادية في بنية المثل الشعبي ودلالته: دراسة ميدانية تحليلية على أمثال مختارة، مجلة هيرميس، الجزائر، مركز جامعة القاهرة للغات الأجنبية والترجمة الاحترافية.
- العيد، يمنى، (2010م)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط3، بيروت دار الفارابي.
- قاسم، سيزا بناء الرواية، (2004م)، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط2، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- القاضي وآخرون، (2010م)، معجم السرديات، ط1، تونس، دار محمد علي للنشر.
- قسومه، الصادق، (2000م)، طرائق تحليل القصة، ط1، تونس، دار الجنوب.
- القسراوي، مها، (2004م)، الزمن في الرواية العربية، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- الكردي، عبدالرحيم، (2006م)، الراوي والنص القصصي، ط1، القاهرة، مكتبة الآداب.
- كونديرا، ميلان، (1999م)، فن الرواية، ت. بدر الدين عروديكي، ط1، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر، 1999م.
- لنجو، أندري دي، (ديسمبر: 1999م)، في إنشائية الفواتح النصية، ت. سعاد بن إدريس، مجلة نوافذ، ع10، جدة، النادي الأدبي الثقافي.
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، (د.ت)، المقتضب، ت. محمد عزيمة، بيروت، عالم الكتب.
- المرزوقي، سمير وغيره، (د.ت)، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، (د.ط)، تونس، الدار التونسية للنشر.
- نجمي، حسن، (2000م)، شعرية الفضاء السردى، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي.
- الهروي، علي بن محمد، (1993م)، كتاب الأزهية في علم الحروف، ت. عبدالمعين الملوحي، (ط1)، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية.
- وهبه، مجدي وغيره: (1984م) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت، مكتبة لبنان.
- يقطين، سعيد، (2005م)، تحليل الخطاب الروائي، ط4، بيروت، المركز الثقافي العربي.

The narrator in the Al-Eljiya Novel his Features and indication of the frame of the experience

Dr. KHALID AHMAD ALREFAI

*Assistant Professor, Arabic literature
Department of Literature, Arabic Language College,
Imam Mohammad Ibn Saud Islamic University*

Abstract. this research studies the narrator in Al-Eljiya novel by Salih Bin Ramadan (2018), to take his case as a sample of the frame of the experience in which it was formed in, and to identify its nature, its most elements, the relationship between it and its effect on the writing of the novel from both sides: intellectual and aesthetic.

This novel was chosen as it, with two previous novels of the same novelist, represents almost a special case in the Arabic narrative context; All three were written at a later age in the life of the novelist and in a short period of time, no more than four years (2015-2018), and they were related to one environment (the Tunisian environment), and to a specific time in the history of Tunisia. All of the above make this experience an appropriate to raise questions related to the experience frame.

Through indicating narrator novels for the frame of the experience, this study seeks to examine the energy in some elements of the story, and to see how this energy is able to reveal areas out of the boundaries of the text, which contribute to increase the level of our interaction with them, and enrich our knowledge of the Arabic narrative experience in general.