# المبحث الثاني

# الأساليب السردية

يشير أوسبنسكي إلى مسألة التعالق بين كلام الراوي، والشخصيات في النص السردي، وإلى أهمية تضمين العناصر الغيرية داخل بنية النص، فمن خلالها يتضح التغير في وجهة النظر فيما يتعلق بالمستوى التعبيري، وذلك حين تنفذ عناصر من كلام الشخصية -الذي تتميز به- في النص السردي وتقتحمه، فتكون إلى جانب كلام الراوي -الذي ينقل كلامها بوسائل وطرق مختلفة- أو أية شخصية تتولى فعل السرد، لاسيّما في حالة الخطاب شبه المباشر، حين يتبنى المتكلم عفو الخاطر، وجهة نظر الشخص الذي يتحدث عنه، فيجتمع في الجملة منطوقان ينتميان إلى شخصيتين مختلفتين، كما في هذه الجملة على سبيل المثال (قال نادل الحانة أن لن أعطيك أي شيء تأكله حتى تدفع ما أنت مدين لي به)[1].

ويستعمل الكاتب وسائل تعبيرية عدة لتقديم الرواية، وما تتضمنه من عوالم، وأحداث، وشخصيات، وأفكار، تتصارع في داخل بنيتها لتحقق وجودها وكينونتها. ومن خلال هذه الأساليب يتم الكشف عن وجهة النظر التعبيرية، التي يتخذها الكاتب في سرد أحداث روايته، وتقديم عالمها.

وفي الرواية المتعددة الأصوات، تكون مقدرة الكاتب الغيرية هي إحدى أهم الركائز التي تعتمد عليها، وهي التي تبين مديات الخلق والابتكار لديه. فالعالم الروائي بشكل عام، والمتعدد الأصوات بشكل خاص، لا يحفل بأسلوب وحيد ينتمي للكاتب ويكتفي به، بل يجب أن تتوفر الرواية على أساليب عديدة، تتناسب مع مستوى وعي الشخصيات، وتعبر عنه. فسمة الرواية أن "لا تبنى على اختلافات معنوية مجردة ولا على صدامات خالصة في الحدث، بل على تناقض اجتماعي مشخص"[2]. وعلى الكاتب أن يعبر عن هذا التناقض بأساليب متباينة، ومناسبة لما تقتضيه الرواية، وبوسائل سردية، تمكنه من تقديم عالمه الروائي، فهو"لا يكتب بأساليب متعددة ولكنه على الأصح يوظف هذه الأساليب، ويتقمصها. ويمكن أن يُدخل أسلوبه الخاص إلى الرواية في السرد غير أنه سيكون واحداً من الأساليب الموجودة في الرواية، ولا يتحدد معناها أيضاً إلاّ ضمن علاقته بمجموع الأساليب الأخرى"[3].

---

(1) ينظر: شعرية التأليف، ص43.

(2) الكلمة في الرواية، ص216.

(3) أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص22.

فالخصيصة الجوهرية في النوع الروائي بشكل عام تتعارض بمستويات مختلفة مع أي توجه أسلوبي أحادي وفردي مباشر، لأن الفن الروائي يقوم بالضرورة على مبدأ التعددية الأسلوبية، وبهذا يحدث صدام حاد في الرواية بين نزعة الكاتب الفردية وأسلوبه الخاص، وبين تعددية الأصوات التي تفرضها طبيعة الرواية[1].

الرواية (أسلوب الفرد) يتعارض مع (أسلوبالنوع) ←

ووفقاً لهذا تشترك الرواية مع المسرح في خصيصة إعطاء "الفرصة للذوات الأخرى لكي تعرض نفسها بأمزجتها المختلفة وأساليبها المتميزة، وهكذا فالكاتب (أو الراوي الذي ينوب عنه) يتقمص كل هذه الأدوار ويصطنع أساليب الشخصيات المؤدية لها. ومن الطبيعي أن تكون هذه الأساليب المستخدمة هي غير الأسلوب الخاص للكاتب"[2].

ويشير أوسبنسكي إلى طرائق مختلفة لنقل كلام الغير، أي الجمع بين كلام الغير –الشخصيات- والكلام الخاص بالراوي؛ فإما أن يكون بتعديل نص الراوي، في ظل تأثير كلام لا ينتمي للراوي نفسه، وهو كلام الغير، أو بتعديل نص منتمٍ لإحدى الشخصيات، في ظل تأثير إعادة صياغة الراوي[3].

وتتخذ الحالة الأولى أشكالاً عدة، منها أن يعمد الكاتب إلى تمييز كلام الشخصيات طباعياً، أو باستخدام أسلوب الخطاب شبه المباشر، الذي يجمع بين وجهات نظر متعددة في إطار جملة واحدة، فيجتمع فيها منطوقان ينتميان لشخصيتين مختلفتين، أو من خلال الجمع بين وجهات النظر في جملة بسيطة، بدمج وجهتي نظر المتكلم والمستمع[4]. أما الحالة الثانية التي يقوم الراوي فيها بإعادة صياغة كلام الشخصيات، فيتجلى تأثير الراوي في كلام الشخصية بشكل أقل في حالة المونولوج المروي، وبشكل أكبر في حالة الخطاب المباشر البديل، أي حين يتحدث الراوي نيابة عن الشخصية، ففي هذه الحالة يكون تأثيره أقوى[5].

ولابدّ لنا أن نوضح، أن المونولوج المروي، أو ما يطلق عليه بعضهم (المونولوج المسرّد narrated monologue)، هو تقنية من تقنيات تمثيل الحياة الداخلية في القص بضمير الغائب، شأنها في ذلك شأن القص النفسي، ويتجلى في تكفل خطاب الراوي بنقل الخطاب الذهني لشخصية ما، وهذا يعني أنه لا ينتهي إلى

---

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص54.

(3) ينظر: شعرية التأليف، ص43.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص43- 49.

(5)المصدر نفسه، ص50- 53.

المتلقي مباشرة، وإنما ينتهي إليه عن طريق الراوي. ويتصل المونولوج المروي بالخطاب غير المباشر الحر ذلك أنهما يعبران عن الحياة الداخلية للشخصيات، بمحاكاة لغتها الخاصة، فتنتمي الأفكار للشخصيات، في حين أن الصياغة تنسب إلى الراوي[1] . فالخطاب غير المباشر الحر، تقدّم فيه أقوال الشخصيات أو أفكارها، ويجلو هذا الأسلوب بعضاً من مظاهر تلفظ الشخصية[2]، فهو خطاب ملتبس، يرد على لسان الراوي، ولكنه مشبع بالسمات الذاتية العائدة على الشخصية المتكلمة بكلام غير منطوق[3]. وبهذا نقول إن هذين المفهومين يؤديان المعنى نفسه تقريباً، إذ لا يختلفان إلاّ في كون المونولوج المروي يختص بالأفكار من دون الأقوال المنطوقة، أما الخطاب غير المباشر الحر، فهو أكثر شمولية منه، إذ يختص بأقوال الشخصية وأفكارها.

وإذا ما تفحصنا الرواية العراقية، التي تحمل ملامح تعدد الأصوات وأبعادها بشكل عام، سنجد الراوي فيها مختفياً في الغالب، لصالح حضور الشخصيات التي تتولى مقاليد السرد بنفسها، فتعبر عن ذواتها، وأفكارها، وتعكس ما يعتمل في نفسها بشكل مباشر، من دون حاجة لوساطة معينة. واختفاء الراوي لصالح الأصوات هو أمر محمود، بل ضروري أيضاً، لأن تعدد الأصوات يحتاج إلى حرية واستقلالية الشخصيات التي تكون هي مركز الأهمية في بناء الرواية من هذا النوع. ذلك أن حضور الراوي قد يقوم أحياناً بإرباك بنية التعدد المعتمدة على قدرة الكاتب الغيرية، وتجاوزه لذاتيته، بمنح الأصوات وجودها الحقيقي، لتتولى فعل التعبير بنفسها من دون الحاجة لوساطة خارجية.

---

(1) ينظر: معجم السرديات، ص438- 439.

(2) الأسلوب المباشر، يكون حين ينقل الراوي كلام غيره كما هو، أما غير المباشر، فيكون إذا أدخله في سياق كلامه. والأسلوب غير المباشر الحر هو الذي يجمع بين خصائص الأسلوبين السابقين، معطياً الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي. وعرف فيما بعد بالمونولوج الداخلي، لأنه يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن مشاعر الشخصية وعواطفها وتأملاتها. ويختلف عن الأسلوب المباشر بخلوه من علامات التنصيص والشرطة التي تقدم الجملة المحكية، وبعدم اشتماله على صيغة المتكلم والمخاطب. أما اختلافه عن الأسلوب غير المباشر، فيكمن في خلو التركيب من فعل القول أو ما يأتي في معناه، وظهور بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام، وظهور بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء والمواقف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي.
ينظر: قاموس السرديات، ص76- 77.
وينظر أيضاً: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، ص159- 160.

(3) ينظر: معجم السرديات، ص181.

ولا يعني هذا أن الحاجة للراوي انتفت، أو أننا نجد اختفاءه الكلي من الروايات المتعددة الأصوات، بل يمكن القول إن حضور الراوي أصبح محدوداً ولكنه ليس معدوماً، لأن هناك كتّاباً قاموا بتقديم رواياتهم من خلاله، وتتجلى هذه الظاهرة في بعض روايات هذه المرحلة التي نقوم بدراسة نماذجها. ففي معظم الروايات نجد حضور الشخصيات التي تقدم عالم الرواية من خلال سردها المباشر، أي سرد المتكلم first person narrative: الذي يكون فيه الراوي شخصية في المواقف والأحداث المروية، ويتميز بضمير الـ (أنا)[1]. وبشكل عام فإن الروايات التي يسجل الراوي فيها حضوراً، لا يكون محتفظاً بالوعي المثالي لنفسه، بل يقوم في الغالب، بتوزيعه على الشخصيات بحيادية تامة ليبرز أصواتها، فيكون السرد لصيقاً بها، وليس بالراوي.

في (المرتجى والمؤجل)، و(المركب)، تقدّم الأحداث من خلال الراوي (ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات)، الذي يستخدم أساليب سردية متنوعة، كأسلوب الخطاب المباشر وغير المباشر، فضلاً عن اعتماد الرواية الواضح، على حوار الشخصيات فيما بينها، وأسلوب الخطاب غير المباشر الحر، وكل هذا قد أسهم في تقديم عالم روائي مكتظ بالشخصيات التي يتم الكشف عن أفكارها ومواقفها. ويبدو في الأولى التركيز واضحاً على شخصيتين بشكل أكبر من غيرهما، ونعني (ثابت حسين، ويحيى سليم)- كما نجد في هذا المثال الذي يورده الراوي من خلال وعي (ثابت) وذاكرته، باستخدام أساليب متعددة في نقل أفكار الشخصية وأقوالها، فيلتحم خطاب الراوي بخطاب الشخصية، "وزفر الآن –وهو مستلق على فراشه في الفندق- وقال لنفسه: تحقق وعد البروفسور كوزين. جاء به مقعداً بل ولا يوازن نفسه إذا وقف، ولا يذكر أي شيء تقريباً من حياته الماضية، وحتى أبوه الذي جاء به كان ينظر إليه نظرات متسائلة مستفسرة، وكأنه يعدّه من أولئك الغرباء الذين يعينونه في إخراجه من محنته. وقال له البروفسور: عد إلى بلادك الآن، وغب ثلاثة أشهر واترك الصبي لنفسه، حتى يداري جروحه، وبعدها تعال، فقد تنفع مساعدتك له... وها قد جاء. تقلب الرجل، ونظر إلى ساعته في ضوء النافذة الثلاثية المكشوفة. الرابعة والنصف. يارب القدرة، أما أن تجعلني أنا، أو تجعل الصبح يأتي قبل الأوان. ولم تتحقق أية من المعجزتين"[2].

فالراوي هنا يتموضع في وعي الشخصية ليقدّم السرد من خلال منظورها التعبيري، مورداً جزءاً من أفكارها وأقوالها، ليضعنا أمامها بشكل مباشر، وكذلك الحال مع سائر الشخصيات، كما في هذا المثال الآخر، الذي يرد من خلال وعي (يحيى) "كان الضيق يترسب في نفسه شيئاً فشيئاً كالرصاص المذاب. بدا له الجلوس

---

(1) ينظر: قاموس السرديات، ص68- 69.

(2) المرتجى والمؤجل، ص 26.

على طاولة الكتابة كالغوص في لجة كابوس ثقيل ينزل به أعمق فأعمق إلى الاختناق والتيبس... والموت، وربما، إذا لم يقاوم ويهب من على الكرسي اللعين، ويثبت لنفسه أنه حي ما يزال قادراً على الحركة، والمغامرة، والاكتشاف. أغلق قلم الحبر... وقال لنفسه: "هكذا يقرعني ثابت حسين؟ وكأنني لا أعرف أن العراق بلاد النخيل، وأن في البصرة وحدها عشرون مليون نخلة. أعرف هذا، وأعرف أشياء أخرى يحاول ثابت أن يتغاضى عنها. وهذا هو الفرق بيني وبينه... هو يغلبني فقط في اتخاذ القرار.. وعلي الآن أن أتخذ قراراً". وراح وجاء في الغرفة وقال لنفسه فجأة: انتهى! يجب أن أذهب إليها... لابدّ أن أغامر."[1].

وتبرز هذه الظاهرة بشكل أكبر في (المركب)، إذ يعمد الكاتب من خلال استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، إلى الكشف عن بواطن الشخصيات، وتقديم أفكارها ومنطوقاتها للمتلقي، وهذا الأسلوب، يجعل السرد وما يضمه من عبارات أقرب إلى الشخصية منه إلى الراوي، الذي يتوارى خلف شخصياته، التي تعد هنا (أصواتاً) لها قيمتها وحضورها داخل بنية السرد، فيتداخل منطوق الراوي، مع منطوق شخصياته، كما في هذا المثال الذي يلتحم فيه منطوق الراوي و(عصام)، فيكون المنطوق أقرب لعصام منه إلى الراوي "فكر في مرض إبنه المفاجئ. في صبيحة الجمعة الماضية جاء إليه قاطعاً مسافة طويلة، لأن أباه تأخر عنه، فسقط طريح الفراش، من التعب ربما ومن خيبة الأمل، وخذلان أبيه له، ونسيانه للموعد المتفق عليه وحتى لتركه أسبوعيته، عند عمته. بينما كان الأب يركض وراء أمل سرابي، ومتعة رخيصة، ولم يخطر ابنه على باله... فيا لهشاشة هذه الأبوة، وهوان النفس المخذولة. لم يطلع لي أحد من كبارهم، واكتفوا بإرسال طفلة تقضم أظافرها، وتستحي من النظر في وجهي. وتحيرت أنا لا أعرف ماذا أقول. أمامي جدار لا أستطيع تجاوزه، وبيت محرم علي دخوله، تسكنه امرأة تغزلت بها، ونلت منها وطراً، ونبذتها فجأة لألحق شهادة حسبتها ستجعلني احتل الموقع الذي أبتغيه وأرتضيه لنفسي"[2].

وفي (الراووق) يسهم استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، في إحداث حراك وتأثير واضح في المنظومة التعبيرية للرواية. ولا يعني خلو الرواية من الأسلوب المباشر وغير المباشر، إلاّ أن الأسلوب غير المباشر الحر كان له حضوره الواضح في بنية الرواية، وهو ما أسهم في تعدد مستويات التعبير؛ لتعدد مواقع الراوي. إذ ينتقل في سرده بين منظوره التعبيري، وبين منظور الشخصية التي يستبطن وعيها، أو ينقل كلامها وأفعالها. فهو لا يستخدم طرق القول التقليدية في نقل

(1) المصدر نفسه، ص95.
(2) المركب، ص57- 58.

أفكار الشخصيات وأقوالها، فلا تظهر في السرد عبارات القول، مثل (قال في نفسه) أو (تحدث في نفسه)، ليتم بعدها تقديم عبارات الشخصية، وتأملاتها، وخواطرها، بل يضعنا الكاتب أمام وعي الشخصية بشكل مباشر، من خلال التحام سرد الراوي ومنظوره التعبيري، بسرد الشخصية ومنظورها التعبيري، وتماهيهما معاً.

فمنذ بداية الرواية يطالعنا التحام سرد الراوي، بأقوال (ذاكر القيم) التي تحمل مشاعره وأفكاره، فنجد الراوي يتوقف قليلاً ليعطي الفرصة للشخصية لتعبر عن وجهة نظرها، وما يعتمل في داخلها "إنها لفترة مديدة تصيبه بالذهول، فقد مات خلالها المئات من عشيرة (البواشق) وطواهم النسيان، بينما لا تزال هذه المخطوطة المركونة في حجره سليمة، اللهم إلاّ من اصفرار دبّ في رقوقها، فغدت يابسة، لملمسها صرير وقعقعة، تكاد تستحيل إلى غبار مع أدنى حركة غير دقيقة. هكذا هي الحياة: ليست أكثر من طيف خاطف، وما المرء إلاّ عابر سبيل سرعان ما يشد الرحيل: فكم من شيوخ جبابرة تحكموا في العشيرة ودوّى صيتهم عبر الآفاق؟ وكم من رؤساء حمايل وأفخاذ وسادة وأجاويد وحوشية ووكلاء ملأوا مضايف العشائر بحكايات سخائهم أو بخلهم، وشجاعتهم أو جبنهم، وتسامحهم أو ظلمهم، لينتهي كل ذكر لهم بعد موتهم بأعوام؟!"[1].

ونلاحظ هنا أن كلام الشخصية جاء بصيغة مندغمة مع قول الراوي وجزءاً منه، ويظهر من النص أنه أقرب إلى مستوى وعي الشخصية التعبيري، منه إلى وعي الراوي. وكذلك الحال في سائر فصول الرواية، التي تمتلئ بالشخصيات الكثيرة، التي يتوارى صوت الراوي خلفها ليستأنف السرد.

ونجد هذه الثنائية الصوتية على طول امتداد الرواية –صوت الراوي والشخصية معاً- وهي تسهم في رسم المعالم الداخلية للشخصيات، فيبدو الراوي متقمصاً لأفكار الشخصية ومخيلتها، ومقدماً السرد بصوتها، فلو استبدلنا ضمير الغائب بضمير المتكلم مع الحفاظ على الترتيب والأزمنة، لأمكن تحقيق أسلوب سرد المتكلم الخاص بالشخصية المستبطنة، كما في هذا المثال "لم يأبه (الملاّ) لأن يغلب لقب (السلام عليكم) على اسمه الحقيقي (دخيل)، فجلّ ما يشغله هو مطامنة مخاوفه الغامضة بالمبالغة في التودد إلى الفلاحين، ملحاً في إلقاء السلام عليهم غير مبال بما أشيع عنه بأنه عند مروره بإحدى مزارع الخضر حيّا فزّاعه كانت تتوسطها ظنها رجلاً! ليسخر منه رجال العشيرة قدر ما يشاؤون؛ فما سمع بامرئ مات في يوم ما بسبب السخرية!"[2].

---

(1) الراووق، ص8.

(2)المصدر نفسه، ص96.

فهذا النص يمكن إعادة صياغته بصوت (دخيل)، وليس به حاجة إلى وساطة الراوي الذي ينقل كلامه ومشاعره ومواقفه، فيمكن أن يصبح مثلاً { لم آبه لأن يغلب لقب (السلام عليكم) على اسمي الحقيقي (دخيل)، فجل ما يشغلني هو مطامنة مخاوفي الغامضة بالمبالغة في التودد إلى الفلاحين، ملحاً في إلقاء السلام عليهم...}. فالراوي هنا يدخل إلى وعي الشخصية، مقلداً صوتها، ومتماهياً معها من خلال أسلوب (المونولوج المروي) الذي أكد أوسبنسكي أهميته بوصفه أقرب في الصياغة إلى الشخصية منه إلى الراوي[1].

إن استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، مكّن الراوي من تقديم وعي الشخصية للمتلقي، باستبطان أعماق النفس الداخلية لها، فتبنى منظور الشخصية، وقدم سرده من خلال وعيها، فتعددت المنظورات في النص، وتغيرت المواقع التي يتخذها الراوي فيه، وهو ما جعل الرواية تتجه صوب التعددية الصوتية، لما تحقق للأصوات من حضور، وإن كان بشكل غير مباشر. ويؤكد باختين أهمية هذا الأسلوب في نقل خطاب الغير؛ لأن الكاتب هنا لا يعطي الكلام للشخصية بل يسمعها وهي تتكلم[2]، مؤكداً أنه "باستعمال الكاتب لهذه الأشكال، إنما يتوجه فقط إلى مخيلة القارئ. وما يبحث عنه الكاتب ليس سرد بعض الوقائع، أو بعض نتاج فكره، بل إيصال انطباعاته، وإيقاظ صور وتمثلات حية في نفس القارئ. إنه لا يتوجه إلى العقل، بل إلى المخيلة. إن الخطاب غير المباشر الحر هو، من وجهة نظر العقل المفكر، والمحلل يصدر، فقط، عن المؤلف. أما بالنسبة للمخيلة الحية، فإن المتكلم هو البطل. إن المخيلة هي أُم هذا الشكل"[3].

في (قبل أن يحلق الباشق)، يحرر الكاتب شخصياته من سلطة الراوي قليلاً، فنجد أن بعضها تعبر عن نفسها وأفكارها بصوتها وسردها –من خلال أسلوب سرد المتكلم- إلى جانب سرد الراوي (ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات). فتعددت مستويات التعبير، لأن الكاتب هنا اهتم بتبئير بعض الشخصيات داخلياً، فاختفى الراوي، وعبرت الشخصيات عن نفسها بشكل مباشر، من خلال حوارها الداخلي، الذي يتضمن أيضاً حوارها مع سائر الشخصيات الأخرى. ولهذا فإن سرد (مانع)، و(فزع)، و(وثيج)، فضلاً عن الراوي، أغنى الأسلوب التعبيري، وأسهم في تحقيق مستوى سردي متعدد.

---

(1) شعرية التأليف، ص50- 52.

(2) ينظر: الماركسية وفلسفة اللغة، ص199.

(3)المصدر نفسه، ص199.

وكذلك الأمر في (الشاهدة والزنجي) و(امرأة الغائب)، لمهدي عيسى الصقر، نجد أن الراوي لا يحتفظ بالوعي المثالي لنفسه، ولا يحتكر بنية السرد، لتهيمن رؤاه، وتعليقاته، وتقويماته عليها. ففي الأولى يتم تقديم السرد من خلال وعي إحدى الشخصيات، في اثني عشر فصلاً، إلاّ أن السرد وما يتضمنه ينتمي للشخصيات وليس للراوي، الذي يستبطن وعيها، ويعبر عن دواخلها من خلال المونولوج المروي، بل ونجده يتحدث نيابة عنها بأسلوب (الخطاب المباشر البديل)، فيصوغ كلام الشخصية ليدخله في سرده عنها. وتآزر الأسلوبين (المونولوج المروي، والخطاب المباشر البديل) ينتجان معاً أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، الذي تميزت به الرواية المتعددة الأصوات، المقدّمة بواسطة الراوي ذي المعرفة الكلية المتعدد الانتقاءات.

فالكاتب يحاول أن يُسمعنا صوت الشخصية من خلال إعادته لصياغة خطابها، وهذا أسهم تعبيرياً في الكشف عن خصائص أصوات الشخصيات، وحقق تعددية في القول، وفي مستويات التعبير، فيبدو صوت الشخصية حاضراً، ومعبراً عن قناعاتها، التي يكشفها الراوي بشكل مباشر، كما في هذا المثال -عن نجاة مثلاً- الذي يذوب فيه كلام الشخصية في كلام الراوي "نفض الكولونيل ذراعها في حنق، فتحركت من جديد. حاولت أن تجبر نفسها على السير في أناة، كم يحقد عليها هذا الكولونيل! يحتقرها ويعاملها كواحدة من بنات الهوى. ولكن كيف تريده أن يعاملها!؟ هل نسيت هي أين عثروا عليها!؟ واشتعل في ذهنها الوجه المرتعب الذي تكشف لها في لحظة خاطفة، بكل ملامحه، تحت ضوء المصباح اليدوي لرجل البوليس العسكري، في بساتين النخيل، في تلك الليلة السوداء. ياربي لا تجعلني أرى ذلك الوجه مرة ثانية! لا تجعلني أراه! وتابعت، مرغمة، سيرها المتأني أمام صف الوجوه الطويل"[1].

فالراوي هنا استنطق (نجاة) {ياربي لا تجعلني أرى ذلك الوجه مرة ثانية! لا تجعلني أراه!} ونقل عنها قولها، فتداخل كلامه مع كلامها، وهذا يفصح عن مديات احتفاظه بوعيها، وحرصه على تجسيد واقعها النفسي، من خلال تكرار المفردات، الذي يعكس أسلوب الشخصية ويتناسب مع مستوى وأفق تعبيرها، في ظل أزمتها.

وكذلك الحال في الفصول الأخرى، التي يقدّمها الراوي من خلال وعي الشخصيات (حميد، وسيد مجيد، وحسون، وإبراهيم)، إذ يتخذ الأسلوب التعبيري نفسه، مستبطناً وعيهم، ومعبراً عن أدق تفاصيل ما يشعرون به ويفكرون فيه، بأسلوب (المونولوج المروي) المتداخل مع أسلوب الخطاب المباشر البديل، الذي يتيح للراوي إمكانية نقل خطاب الشخصيات وأقوالها، بالتحدث بالنيابة عنها، إذ

---

(1) الشاهدة والزنجي، ص35.

يوقف سرده الذي ينقل تداعي أفكار الشخصية، لينقل لنا أقوالها، بوعي منه، لتثبيت الفكرة التي يلح على طرحها في الرواية، فهو يقوّم، ويشخص، ويدين من خلال الشخصيات. كما نجد في هذا النص مثلاً، الذي يتحدث فيه الراوي عن (حميد)، وينقل كلامه "وخفق قلب حميد عندما رفعت نجاة رأسها كأنها تستيقظ من غيبوبة، وأدارت وجهاً ذاهلاً صوب النهر... ومرت نظراتها عليه، ولكنها لم تبتسم له كما اعتادت أن تفعل... مرت نظراتها عليه كما تمر على شيء لا يعنيها... وتابع بنظرات كئيبة، السيارة الصغيرة المبتعدة، تستبد به الحيرة. لماذا هي ساهمة وحزينة بهذا الشكل!؟ وإلى أين يذهب بها هؤلاء!؟ ودّ لو يعرف... هؤلاء الناس قد يؤذون نجاة حتى لو ذهبت أمها معها. ماذا تستطيع أن تفعل أمها غير إثارة الضجيج! وتناول حميد إحدى السيجارتين من وراء شحمة أذنه"[1].

وما لا شك فيه أن الكاتب من خلال هذا الأسلوب، جعل السرد وما يضمه من عبارات تنقل سلوك الشخصيات، وأقوالها، ووعيها الداخلي؛ جعله أقرب إلى الشخصية وملتصقاً بها. أما الراوي فيبدو متوارياً خلف الشخصيات، التي تعد هنا (أصواتاً) لها قيمتها وحضورها داخل بنية السرد، وإن كان هذا الحضور متجلياً بوساطة الراوي، إلاّ أن الراوي هنا لم يضعف وجودها أو يصادر أفكارها لتحل محلها أفكاره هو، بل هو موجود ليحقق وجود الأصوات التي تكون لها مساحتها وساحتها الواضحة في الرواية، بتداخل صوته مع أصواتها. فتتلون النصوص بأكثر من نغمة (غيرية)، تنبثق من وعي الشخصيات المتصارعة، لأن الراوي في تقديمه للسرد يتبنى وجهات نظرها التعبيرية.

ولا يختلف الأمر في (امرأة الغائب)، إلاّ في أن تقديم السرد يتم من خلال (وجدي)، ومن خلال الراوي الذي يستبطن وعيه، ووعي سائر الشخصيات. فيتخذ الراوي من أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، وسيلة للتعبير عن الشخصيات التي يستبطنها، فتغيب القطيعة اللفظية بين كلام الراوي وكلام الشخصيات، إذ أن الراوي ينطق شخصياته من دون إعلان عن القول، ومن دون تسليم القياد لها لتتكلم ضمن استرسال سردي، ما يحقق للرواية أبعاد التعدد الأسلوبي. كما في هذا النص الذي سنتخذه أنموذجاً يؤيد ما نذهب إليه، وهو يعبر عن المنحى الأسلوبي، الذي يطغى على النص الروائي بشكل عام، فنجد استبطان الراوي لوعي (وجدي)، الذي يضطرب داخلياً بمشاعر تجاه (رجاء)، المتنظرة عودة زوجها الغائب "ليس من المعقول أنها لم تكتشف، حتى الآن، من نظراته الوالهة، واضطراب كلامه، وارتجاف صوته، وهو يتحدث معها، أنه يعشقها بجنون، فالمرأة -كما يسمع- تمتلك حساسية أنثى الحيوان.. تستشعر، في الحال، ما يحس به الذكر نحوها! لعلها اعتادت

---

(1) المصدر نفسه، ص11.

رؤية نظرات الإعجاب في عيون الرجال الذين تصادفهم في طريقها، فلا تكترث لها.. تنفضها عنها كما تنفض الشوائب عن ثيابها النظيفة! حياتها، برمتها، رهنتها هذه المرأة لرجل واحد! ولكن ما الذي منعها من المجيء!؟ بائع الشاي يقف الآن أمام دكانه يصغي لكلمات العابرين... يراه يخطو نحوهما، فيشعر بالضيق"[1].

فالراوي هنا توارى خلف الشخصية، التي يبدو السرد أقرب إليها منه، لأنه يقدم سرده من وجهة النظر التعبيرية للشخصية، وإن كانت لغة السرد واحدة، والأسلوب الذي يتخذه الراوي في تقديم عالم الرواية موحد، إذ يطغى على الأسلوب واللغة الجانب الشعري، فلا نعثر فيه على تباين ملحوظ. فالراوي الذي ينقل لنا كلام الشخصية، ووعيها، لا يعمل على التمييز بين الأصوات، فتظهر في الرواية بأسلوب وحيد، تنتمي صياغة مفرداته للراوي أكثر من انتمائها إلى الشخصيات، كما نجد في هذا النص مثلاً، الذي يستبطن فيه الراوي وعي شخصية (سعد) "ينزل من الحافلة، حقيبته المعبأة بالكتب تثقل ظهره. عندما يدنو، من محل الأستاذ، يرى دكان بائع الشاي مغلقاً. غريب! الأعمى لا يغلق دكانه، إلاّ في أيام العطل! لعله مريض! أو ربما عزل، من هذا المكان. أحسن! فهو يكره الأعمى"[2].

ويبدو واضحاً دخول كلام الشخصيات المباشر إلى كلام الراوي من دون وجود أقواس تميزه، أو أفعال القول التي تشير إلى حضوره، فتعكس النصوص وجهات نظر الشخصيات التعبيرية التي يلتزمها الراوي، فيشعرنا بأننا أمام الشخصيات بشكل مباشر دونما حاجة إلى وسيط.

وكذلك في (ذلك الصيف في اسكندرية)، إلاّ أن هيمنة الراوي تبرز هنا بشكل أوضح –نسبياً- مما في الروايات السابقة، فهو إذ يقدّم السرد من خلال تسليط أضواء سرده على ثلاث شخصيات (إبراهيم، ومنى، وحازم)، يكون حضوره أبرز من خلال السرد، والتعليق، والتفسير، مستبطناً وعي الشخصيات، ومتحدثاً بالنيابة عنها، فيعمد الراوي إلى أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، في تقديم السرد فيبدو أشد التصاقاً بالشخصية، على الرغم من حضوره الواضح، لكنه لا ينسى أن يتبنى وجهة النظر التعبيرية للشخصية في سرده -كما في الروايات السابقة- وكما يظهر في هذا النص "دهشت منى، منذ وصولها مطار القاهرة وخروجها منه إلى السيارة... لأنها وجدت جميع المصريين يتكلمون المصرية! أجل، إنها تعلم بالطبع أن أشقاءها هؤلاء مصريون، ومن المحتم أن تسمعهم وتراهم يتكلمون بهذه العربية الدارجة... ولكن، ياربي، ليس بهذا اللحن اللذيذ العجيب المطابق تماماً لما سمعته وعرفته من أفلامهم التي استأثرت باهتمام عائلتها حد الإدمان على مشاهدتها... لم تكن مصادفة أن

---

(1) امرأة الغائب، ص71- 72.

(2)المصدر نفسه، ص195.

تحصل على عملها هنا في فرع الشركة الجديد... فقد ظلت منى تحلم ، استمراراً لحلم قديم لوالدها، بالحصول على هذا العمل طيلة أعوام انتظار عودة العلاقات والتفكير بفتح هذا الفرع هنا"[1].

وكما يبدو أيضاً في هذا المثال الآخر، الذي يتضح فيه تعالق كلام الراوي مع كلام الشخصية، ومنولوجها الداخلي الذي يشرح أفكارها، ويعبر عن وعيها، والذي يتولى الراوي نقله لنا، "المرة الأولى التي جاء إبراهيم فيها إلى الإسكندرية كانت من البرّ، لهذا السبب يجد وجه المدينة الآن غريباً عليه ربما، حتى ليخيل أنه سينزل مدينة أخرى غير تلك المدينة الألم، اللذة، التي عرفها من قبل... لكنه لا يريد أن يفترض شيئاً الآن، كل شيء مؤجل حتى النزول من الباخرة، يجب أن يسمحوا له بالنزول، أما إذا كان المنع يشمله فهو لا يعرف كيف سيتصرف، يغمى عليه؟... يرمي نفسه في البحر؟... يضرب رأسه بقنينة أمام ضابط الجوازات... لا يدري، لا يدري، ولا جدوى من التفكير الآن... هذه هي الاسكندرية إذن أخيراً، تلك هي بناياتها، ستة طوابق، سبعة، مطلة على الكورنيش الطويل"[2].

ونلاحظ هنا أن العبارات يتنازعها صوتا الراوي والشخصية، فالراوي يصور ذهن الشخصية من خلال الأسلوب غير المباشر الحر، ويقوم بإعادة تحرير وصياغة خطاب الشخصية الخاص، عاكساً أفكارها وتأملاتها، مركزاً على جوهرها، لا على شكلها.

وعلى الرغم من هيمنة سرد الراوي، ووضوح صوته وأسلوبه، وعدم حضور التباين الأيديولوجي والتعبيري بين الأصوات الحاضرة في بنية السرد، إلاّ أن ما يميزها، ويمنحها حراكاً داخلياً، هو تخللها للحوارات العامية باللهجة المصرية بين الشخصيات. ويشير أوسبنسكي إلى أهمية استعمال الكلام العامي داخل السرد، مبيناً أنه "يمكن العثور على استعمالات خاصة لعناصر كلام الغير... بشكل رئيسي، في الأسلوب العامي" لأنه "أكثر تطوراً وتقدماً فيما يخص التغيرات اللغوية"[3] فنجد مثلاً في هذا النص، حواراً بين (حازم) والكنّاس، باللهجة العامية "وسأل الكناس عما إذا كانت "الست بهية حسني" تقدم عرضاً ذلك اليوم وفي أي ساعة فتوقف الرجل، وكان هذا يشبه ثعلباً بوجهه الممصوص، عن عمله وأطرق قليلاً ثم أجاب:

- آآآآ... التاسعة... أحياناً... العاشرة... قدامك شباك التذاكر...

أراد حازم إطالة الكلام معه:

---

(1) ذلك الصيف في اسكندرية، ص73- 74.

(2)المصدر نفسه، ص27.

(3) شعرية التأليف، ص48.

- هي بتشتغل هنا من زمان؟
- لا... مش من زمان الوصل بالأندلس...
- الرجالة بيحبوها؟...
استيقظت عينا الرجل الثعلب ونظر إلى حازم بإمعان:
- هو حضرتك مباحث وإلاّ... إيه..."[1].

أما في رواية (حديقة حياة)، فتبدو سلطة الراوي مهيمنة بشكل أكبر على بنية السرد. إذ يتولى الراوي مهمة تقديم السرد، إلى جانب أوراق (ميساء) التي تضم يومياتها، فضلاً عن سرد رويدة الميتة، وهذا نوع من التجريب، حين تسند الكاتبة مهمة السرد لشخصية من عالم البرزخ[2].

وتظهر سلطة الراوي مهيمنة على بنية السرد، مستبطناً وعي الشخصيات، ومقدماً عالم الرواية بلغة أقرب إلى لغة الشعر منها إلى النثر، ونلاحظ عدم اختلاف لغة الراوي عن لغات الشخصيات الأخرى، على الرغم من تعدد مواقع السرد، وتعدد مستويات الوعي التي يتم استبطانها، إلاّ أن الفارق ينعدم فيما بينها، فيظهر واضحاً تركيز الكاتبة على جمالية السرد، أكثر من اهتمامها وتركيزها على التباين الأسلوبي، الذي تفرضه بنية التعددية.

ويتنقل الراوي بين أساليب عديدة في تقديم الخطاب الروائي، مازجاً بين أسلوب الخطاب المباشر، وغير المباشر، فضلاً عن غير المباشر الحر، والخطاب المباشر البديل اللذين يظهران بشكل أقل. فنجد الراوي حاضراً بتعليقاته ومهيمناً على السرد، ومركزاً أيضاً على إبراز دواخل الشخصيات، بأسلوبه الخاص، كاشفاً عن فكرة أثر الحروب والفقدان على مجموعة من الشخصيات، فيتم تقديم السرد من خلال وعيها الاستذكاري، ولكن بهيمنة واضحة لحضور الراوي، فيُبرز مواقفها، ويتبنى مستوى وعيها، وينقل كلامها من خلال اعادة صياغته، فضلاً عن حواراتها فيما بينها. كما في هذا المثال "كل شيء يسقط من الزمن ولكن أين يسقط الزمن؟ من يجمع شتات الأيام والسنوات والدهور. كيف يقيس الحزانى مادة زمنهم... تقيس الست حياة أيامها بالمرارة أو بسلامة العقل الذي يتحمل ما لا يطاق، وتقيس الليالي بثبات القلب وقدرته على احتمال المصاعب ومراوغة العوز أو مغالبة الجوع.. تحسب عمر ابنتها التي بلغت الرابعة عشرة بسنوات الفقدان. ما عادت بحاجة إلى أدوات قياس الزمن... قلبها وحده، قلب المرأة هو الذي يحسب الزمان على وفق

(1) ذلك الصيف في اسكندرية، ص131- 132.

(2) ينظر: حديقة حياة، 169- 189.

إيقـاع خـاص لا تدركـه الآلات ولا روزنامـات القـرون الجديـدة ولا يمكـن لسـواه أن يلاحق نبض الزمان الخفي...

كان يقول لها: كل شيء يحدث بالتناقل..
كيف؟
إذا تعرضت لكارثة، فاعلمي أن أناساً في الجانب الآخر من العالم قد نالوا رفاهاً أو حظوا بثروة على أنقاض ما فقدت..
أكاد لا أفهم.. ما معنى كل هذا؟"[1].

إن الكاتبة في هذه الرواية سعت نحو تتويج فكرة واحدة، ألقت عليها ظلالاً من وعي الشخصيات (حياة، وابنتها ميساء، وسوزان، وغسان، ورويدة)، فجاءت الشخصيات مؤكدة للفكرة أكثر من كونها معبرة عنها، أي أن الشخصيات اختيرت ونظمت لإبراز وجهة نظر الكاتبة، ومحاولتها التعبير عن أزمة الحروب، وما تنتجه من دمار، وقتل، وفقدان، وخيبات، ووحدة، وغير ذلك. ولهذا لم يتوارَ الراوي خلف شخصياته، كما اعتدنا أن نلاحظ في الروايات السابقة، بل كان هو المعبر عنها والملازم لها، الذي يقود السرد ويوضح، ويفسر، ويحكم على عالم الشخصيات. ونورد هذا المثال أيضاً لتتوضح الفكرة بشكل أكبر "كما ينث المطر الناعم على الوجه شهياً يبعث الري في الجسد كله، تتعالى نغمة صادحة من كمان ميساء فتجعل الليل الخامد بهياً، والعالم مكاناً آمناً، يتيح للنساء أن يحلمن بحياة حقيقية يعثرن فيها على حب حقيقي منزه عن الأغراض ويلتقين برجال حقيقين لم يعبروا طوق النار الذي ترك سحجات حريق على أرواحهم وثقوباً سوداء في أفئدتهم.. تسحب النغمة الشجية تعب الحياة من جسد حياة، وتمحو عن وجنتيها ملح الدموع المؤبدة.. وآنئذ سوف تنظر إلى رحابة العالم وتناجي شجرة التين الضخمة بجذعها الفضي وتحاورها كما تحاور صديقة قديمة... تغير ميساء النغمة مثلما علمتها (ست غادة) مدرسة الموسيقى التي تعطيها درسين أسبوعياً لتحقق حلم زوجها المفقود: أن تصبح ميساء عازفة كمان شهيرة تقدم حفلاتها على مسرح قاعة الرباط في شارع المغرب ببغداد"[2].

أما المنظورات التعبيرية المتعددة والمتنوعة، فنجدها متجلية بأعلى مستوياتها، في (فوة يا دم)، فالراوي فيها يلتزم ويتبنى المنظور التعبيري لكل شخصية، حتى لا نشعر بوجوده، لأنه يتماهى مع منظور الشخصية، ويقدم السرد بما يتلاءم مع مستوى تعبيرها بكل اشتراطاته الثقافية، والاجتماعية، والحضارية، وغيرها. كما نجد في هذا النص الذي ينقله الراوي من خلال وعي (حزاقيل)، على سبيل المثال، "واستغرب، وهو يستعرض مزهواً غزواته المشهودة بين الأمس واليوم، أن يحوي الشيء الواحد الضد وضده، فهو مثلاً قد جاء قميئاً مثل أبيه يابساً

(1) حديقة حياة، ص38- 39.

(2)حديقة حياة، ص67- 68.

جلده على عظمه... ومع ذلك يتحاماه الناس ويخافون عضلة في فمه تتحول فوراً حين يشاء، إلى مدفع رشاش، تتوالى صلياته الفتاكة وتقتل كل من يعترض دربه دون استثناء "سفاني ابن العاهرة، صانع خليف الجايجي، هم ديحسب نفسه بني آدم ويكعد يخطب للناس.. مثل ابويا من يدرش بالتوراة ويقشمر العالم".. ولو لم يكن الناس بأرذل منهما لما استمعوا إليهما وإلى هذيانهما العفن المنتن"[1].

فهذا النص ليس للراوي فيه من شيء، فهو ينتمي إلى خطاب وفكر الشخصية، أما الراوي فقد التزم منظورها التعبيري في نقله، وهو ما أظهر مقدرة الكاتب الغيرية على تمثيل وتجسيد الأصوات المتصارعة والمتباينة، وإظهار أساليبها الخاصة ونبراتها الشخصية التي تنتمي إليها من دون غيرها، فتميزها، وبهذا يضمن النص حراكاً داخلياً، يوفر له التعددية في المنظورات التعبيرية، التي تكون أحد أهم اشتراطات التعددية الصوتية.

وكيما نظهر هذا الجانب، ونؤكد شمولية تعدد وجهات النظر التعبيرية في هذه الرواية، نورد مثلاً هذا النص الذي يقدمه الراوي مستبطناً وعي (متانه)، الذي ينغلق مستوى وعيه على المسالخ وما تتضمنه من خراف منحورة، ودماء، وصوف منتوف، وعلى رضوخه المطلق لوالده، ومحاولات سفاني معه في جعله يتمرد على واقعه الذي يفرضه والده عليه "وتلاشت الأطياف في زجرة والده الهمجية. صوت خشن وأجش يمتص منه بقايا نبضاته الحية... وقال سفاني له.. "تمرد!" وركب حماره وتوحد فيه... وألح سفاني مرة أخرى "قل لا!.. أنا ما أغوخ.. قوم غوح انته" لكنه قال "نعم"... كان أبوه من صاح به "ديخ!"، فأسرع. وصاح بحماره "ديخ!" فعدا. وهما وحدهما يخترقان قلب الليل. وظل يضحك حتى اختنقت عيناه بالدمع... وتبين أيضاً أن عبراته تنهمر من قاع رأسه كرشاش يتدفق من أنبوبة مطاط متصلة بحنفية مفتوحة، فيسح فمها مثل أعناق خراف المسلخ المذبوحة... ينساق كحماره المسرع نحو المسلخ. وكان هناك مسلخ آخر شامخ البنيان بقرارة عقله. مسلخ تنحر فيه أطياف بشرية وإرادات. وهو الأول في طابور رجال تذبح من أعراف رجولتها، والجزار أبوه. إنه يطرحه أرضاً ويدو بإحدى قدميه على كراعه ويضع القدم الأخرى على صدره، وتشهر يده السكين وهو يثغو ويحاول ان يرفع رأسه"[2].

وختاماً نقول إن معظم الروايات التي بين يدي الدراسة، التي اتخذت من الراوي وسيلة لتقديم عوالمها، ركزت على عالم الشخصية من الداخل ومن الخارج، فكانت وجهة نظر الشخصية هي غايتها التي سعت إلى إظهارها، وعملت جاهدة في التعبير عنها. لذا لجأ الكتّاب إلى أسلوب الخطاب غير المباشر الحر، واتخذوا من

---

(1) فوة يادم، ص103.

(2)فوة يا دم، ص133- 134.

المزاوجة بين أسلوبي المونولوج المروي، والخطاب المباشر البديل؛ وسيلة في كشف جوانب مهمة من الشخصية. فعالم الرواية المتعددة الأصوات يزخر بالشخصيات، التي تمتلك منظورها التعبيري الخاص، لذا على الكاتب أن يسمح لهذه المنظورات بأن تسهم في تشكيل بنية الرواية وعالمها، وأن يستوعب لغات هذه الشخصيات، وأساليبها، ونبراتها الخاصة لتحقيق التعدد الصوتي، الذي يعد أحد أهم اشتراطات الرواية، التي غادرت المركزية واتجهت نحو التعددية. فـ"الرواية والأجناس الخاصة بالنثر الأدبي والتي تلتصق بالرواية قد أخذت شكلها، تاريخياً، في تيار القوى الطاردة خارج المركز. ومن هنا فإن المراحل التي تنتعش فيها الرواية وتزدهر هي المراحل التي تضعف فيها السلطة المركزية"[1]. لذا على الكاتب أن يعزز من التمايز والتباين الأسلوبي، وأن يمنح الشخصيات حقها في تقديم عالم الرواية، من دون وساطة، أو وصاية من قوة مهيمنة تفرض وجهة نظرها التعبيرية على النص، وتقوم بمصادرة أصوات الشخصيات المتمثلة بالمستوى الكلامي والفكري.

(1) المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ص80.